Die
altgriechische Bühne

dargestellt

von

C. E. Geppert, Dr. ph.,
Privatdocent an der Universität Berlin.

Mit sechs Tafeln antiker Münzen und Vasengemälde.

Leipzig:
Verlag von T. O. Weigel.

1843.

Vorrede.

Ich glaube keiner Entschuldigung zu bedürfen, wenn ich dem Publicum die vorliegende Schrift über die altgriechische Bühne übergebe, denn es ist nur zu bekannt, dass es auf diesem Felde noch an Forschungen gebricht. Der Gegenstand hat, vielseitig, wie er ist, allerdings schon seit Jahrhunderten eine Anzahl von Schriften hervorgerufen, die ihn bald im Einzelnen, bald im Ganzen zu untersuchen und zu erläutern strebten, aber wenn sich bis dahin keins der Haupt- und Sammelwerke des ungetheilten Beifalls der Sachverständigen zu erfreuen hatte, so möchte das Urtheil über dieselben heute wohl noch ungünstiger ausfallen, da uns die Versuche, die antike Bühne ins Leben zurückzurufen, den unschätzbaren Vortheil einer sinnlichen Erfahrung auf diesem Felde gewähren, einen Vortheil, den kein Schriftsteller über das alte Bühnenwesen bis jetzt für sich geltend zu machen hatte. Wir können, durch diese Versuche, so unvollkommen sie auch sein mögen, belehrt und angeregt, mit grösserer Bestimmtheit über den Eindruck urtheilen, den die verschiednen Constructionen der alten Bühne, die man versucht hat, hervorbringen würden, wenn man sie verwirklichte, und eher darüber entscheiden, was praktisch ist und was nicht.

Es könnte indessen undankbar scheinen, wenn ich nicht die Werke meiner Vorgänger namhaft machte und ihre Verdienste

um die Sache hervorhöbe; ich will sie daher nennen und mit wenig Worten charakterisiren. Die älteste Schrift über unsern Gegenstand, die von selbständiger Forschung zeugt, — und nur solche Autoren sollen hier genannt werden, — ist das Buch von Bulenger: de theatro ludisque scenicis, Tricass. 1503. Ein schätzenswerther Anfang, denn Bulenger hat darin die Früchte einer umfassenden Belesenheit niedergelegt und manchen Punkt, der für die Sache von Wichtigkeit ist, für immer festgestellt. Leider aber haben seine Bestrebungen mehr den Charakter der Sammlung, wie den der Forschung, und erstrecken sich dabei fast ausschliesslich auf das römische Theater, so dass ich sie zum grossen Theil habe unbenutzt lassen müssen. Das Werk hat sich trotz dieser Mängel namentlich im Auslande bis auf diese Stunde in ehrenwerthem Ansehn behauptet und wird von Engländern und Franzosen noch häufig als Quelle benutzt. In Deutschland scheint man es beinahe vergessen zu haben. Wenigstens haben Bulengers Nachfolger meistens nicht die Rücksicht auf ihn genommen, die er wohl verdient hätte.

Sei es nun, dass man den Autor im Laufe der Zeit aus dem Gesichtskreis verlor, oder dass man in der That die so eben gerügten Mängel empfand, genug gegen den Anfang unsers Jahrhunderts, also beinahe volle 300 Jahre nach dem Erscheinen jener Schrift, begannen die deutschen Gelehrten darüber zu klagen, dass man auf dem Gebiet der scenischen Alterthümer noch durchaus keine genügenden Forschungen angestellt habe und dies hatte die gute Folge, dass sich einige von ihnen mit vereinzelten Gegenständen der griechischen Bühne beschäftigten. So entstand eine Reihe von Prolusionen, die Böttiger in den Jahren 1794 — 1803 herausgab, und eine andre, die Groddeck von 1804 — 1821 publicirte, im Ganzen vierzehn Abhandlungen. Hierdurch wurde nun allerdings im Einzelnen Manches gewonnen, aber die Erkenntniss des griechischen Theaters, um die es sich vorzugsweise handelte, im Grossen wenig gefördert. Böttiger namentlich scheint die griechische Scene für einen Ort gehalten zu haben, den man, aus Mangel an authentischen Nachrichten, mit beliebigen Erfindungen anfüllen könnte, und er hat durch sehr übereilte Schlüsse Vorstellungen verbreitet, die nicht selten der Wahrscheinlichkeit, ja sogar öfters der Möglichkeit Trotz bieten. Einiges davon ist durch Hermann, anderes

durch Böckh widerlegt worden, aber ein guter Theil der abstrusesten Hypothesen gilt noch heute bei Vielen als ausgemachte Thatsache. Groddeck verräth allerdings in seinen Arbeiten über den vorliegenden Gegenstand bei Weitem mehr Genauigkeit und Besonnenheit. Wir haben ihm die richtige Auffassung mancher Stelle zu danken; auch gebraucht er die Texteswořte eines Schriftstellers nicht eher, als bis er sie kritisch sicher gestellt hat. Leider aber verräth er bei der Zusammenstellung der verschiednen Notizen, die den Gegenstand aufklären sollen, keine grosse Belesenheit und, was für den vorliegenden Gegenstand sehr zu beklagen ist, durchaus keine Kenntniss der Archäologie. So kommt es denn, dass das Fehlen einer wichtigen Nachricht oder die mangelhafte Anschauung der Sache den Autor öfters um die Früchte seines Fleisses bringen.

Das Resultat dieser Bemühungen blieb somit ein sehr geringes und dies wurde von Niemand mehr empfunden, als von den Uebersetzern. Während sich die Herausgeber alter Texte meistens nur mit der kritischen und grammatischen Seite derselben befassten, sahn sich die Uebersetzer gedrungen, auch von der äussern Gestalt des Dramas Rechenschaft zu geben und hier fehlte es, bei den trüben und mangelhaften Forschungen, namentlich über die griechische Bühne, beinahe an aller Auskunft. Friedrich August Wolf und August Wilhelm Schlegel, beide von dem lebhaftesten Wunsche erfüllt, diese Lücke ausgefüllt zu sehn, ermuthigten daher Genelli zur Ausarbeitung seiner Schrift über das Theater zu Athen und lenkten die Aufmerksamkeit des Publicums auf ihr Erscheinen. Genelli war ein Mann von viel Geist, Geschmack und dabei praktischer Architekt. Er wusste, was thunlich war und welchen Eindruck seine Construction der alten Bühne hervorbringen musste, wenn man sie ausführte. Er hatte in der That eine Anschauung von dem, was er schilderte, und diese war in sich zusammenhängend, gerundet und nicht ohne innere Consequenz. Dies ist der grosse Vorzug seines Buches vor den vereinzelten Bestrebungen seiner Vorgänger. Leider aber fehlt seiner Construction die historische Beglaubigung. Genelli kannte weder die Alten hinlänglich, um seine Vorstellungen auf sie zu stützen und sie nach jenen zu berichtigen, noch hat er sich die Schriften seiner Vorgänger zu Nutze gemacht. Er steht ganz vereinzelt da. Sein Hauptzweck scheint

der zu sein, die Leser von der Ausführbarkeit und Zweckmässigkeit seiner Hypothese zu überzeugen, aber es geschieht nicht genug, um auch ihre Treue und Zuverlässigkeit darzuthun. Es konnte daher nicht fehlen, dass sein Buch begründeten Tadel und mancherlei Missbilligung erfuhr. Trotz dem behauptete es sich nicht nur in den Augen der Menge, sondern äusserte sogar einen entschiednen Einfluss auf die Meinung seiner Gegner, denn, — seltsames Schicksal! — während man einige Punkte mit grosser Heftigkeit angegriffen hat, die Genelli aus Mangel an Kenntniss des Alterthums nicht erweisen konnte, die aber trotz dem ihre volle Richtigkeit haben, eignete man sich von seinen Meinungen andre an, deren Begründung, seinem eignen Geständniss nach, eine rein subjective ist und deren Widerlegung keines grossen Aufwandes von Gelehrsamkeit bedurft hätte. So z. B. sein Axiom von der Unwandelbarkeit der komischen Scene bei den Griechen, das beinahe alle Schriftsteller, die nach ihm über dieselbe geschrieben haben, theilen. Unter diese gehört auch Kanngiesser, der in seinem Buch über die alte komische Bühne zu Athen die Scene von vorne herein so construiren zu müssen glaubt, dass sie den gesammten Apparat für das ganze Stück und zum Theil den für alle Stück enthält, ohne in einer und derselben Komödie zu wechseln.

Der neueste Autor endlich über den vorliegenden Gegenstand ist G. C W. Schneider, der im Jahre 1835 seine Schrift über das attische Theaterwesen herausgab. Er übertrifft alle seine Vorgänger an Belesenheit und wenn man die grosse Anzahl von Stellen, die er gesammelt hat, übersieht, so muss man gestehn, dass in der That nur wenige und nicht einmal bedeutende Notizen aus den Werken der Alten fehlen, die sich sonst noch auf das griechische Theater beziehn. Dabei überall die grösste Genauigkeit in Citaten und eine wahrhaft stupende Ausdauer in ihrer Mittheilung. Aber leider ist dem Autor seine Gelehrsamkeit über den Kopf gewachsen. Er kann sie nicht mehr beherrschen. Bei der Interpretation des Einzelnen fehlt ihm die Unbefangenheit, bei der Construction des Ganzen beinahe jeder organische Zusammenhang. Jede Note, und das ganze Buch besteht fast nur aus Noten, ist eine Art von Abhandlung für sich, die auf nichts Rücksicht nimmt, was sonst noch bei der vorliegenden Frage von Wichtigkeit sein kann.

Der Complexus dieser Noten ist ein wahrhaftes Chaos und der Text, der durch sie unterstützt und Wort für Wort erwiesen werden soll, wird, wenn man eine richtigere Interpretation und eine sachgemässere Verbindung der in ihnen angeführten Nachrichten anwendet, zum Theil durch sie widerlegt. Dürfen wir uns wundern, dass dies Buch, so achtenswerth in seinen Mitteln aber so abstrus und verfehlt in seiner Form, nicht einmal bei den Gelehrten von Fach Eingang gefunden hat? — Was aber die Gebildeten im umfassenderen Sinne des Wortes angeht, so blieb es für sie durchaus unbrauchbar.

In diesem Zustande aber sind die scenischen Alterthümer bis auf den heutigen Tag verblieben. Die Streitigkeiten, die sich bei der Herausgabe von O. Müllers Eumeniden erhoben, die widersprechenden Urtheile und Ansichten, welche neuerdings die Aufführung der Antigone hervorgerufen hat, zeigen uns nur zu deutlich, dass es einer umfassenderen, tiefer gehenden Behandlung der Sache bedarf, um die vielfachen Zweifel und Bedenken zu heben, an denen dieser Gegenstand leidet. Es genügt nicht, dass man die Reste der antiken Theater mit den Worten Vitruvs vergleicht, um sich eine Vorstellung von der alten Bühne zu machen. Man muss auch die schriftlich überlieferten Nachrichten der Alten mit grösserer Vollständigkeit hierher ziehn, als es bis dahin von den Architekten geschehen ist. Man muss vor allen Dingen die Dramen selbst untersuchen, wenn man sich von dem Ort, an dem sie ins Leben traten, eine richtige Vorstellung machen will. Es genügt aber ebenso wenig, wenn man die Schriftquellen über diesen Gegenstand sammelt und sichtet. Man darf bei ihrer Lückenhaftigkeit auch die Abbildungen nicht vergessen, die uns noch aus dem Alterthum erhalten sind. Mit einem Wort, Archäologie und Philologie dürfen sich weder eine jede auf ihre eigne Hand der Sache, um die es sich handelt, bemächtigen noch vollends sich befehden, sondern sie müssen, wenn ein heilbringendes Resultat erzielt werden soll, sich verbinden. Denn der Gegenstand, der uns bei der vorliegenden Untersuchung beschäftigt, ist wesentlich ein künstlerischer, mehr als das, er enthält sogar die Vereinigung aller Künste, die das Alterthum kannte; man kann daher in keinem Punkt darüber urtheilen, ohne in den Geist der griechischen Kunst eingedrungen zu sein und wie wäre dies anders möglich, als durch eine fortgesetze Beschäftigung

mit den Denkmälern derselben? — Er ist freilich auch ebenso sehr Object gelehrter Forschung und wenn wir über die Mittel urtheilen wollen, die man gebrauchte, um ein griechisches Drama zu verkörpern, so lässt sich dies nicht mehr aus der blossen Anschauung jener Fragmente errathen.

Ich fühle die ganze Schwierigkeit meiner Aufgabe, indem ich es wage, dem Leser eine Schilderung der höchsten Kunstleistung des Alterthums zu entwerfen, ich sehe deutlich, wie viel noch zu thun übrig bliebe, wenn alle Punkte, die hierbei von Wichtigkeit sind, zur Erörterung kommen sollten, doch strebe ich nach keinem höheren Lobe, als dem, der Wahrheit einen Schritt näher gekommen zu sein, als meine Vorgänger.

Berlin, den 8. Oct. 1843.

C. E. Geppert.

Inhaltsverzeichniss.

Einleitung.

Erstes Buch.

Die Entwickelungsgeschichte der griechischen Bühne.

Zweites Buch.

Der Bau und die Einrichtung des griechischen Theaters.

Seite

Drittes Buch.

Die Aufführung der Stücke.

Einleitung.

Ueber die alten Bühnenschriftsteller und die beigefügten Abbildungen.

Bevor ich es unternehme, dem Leser eine kritische Zusammenstellung der Nachrichten alter Schriftsteller über die griechische Bühne zu geben, scheint es mir zweckmässig, zuvörderst die Autoren zu nennen, die sich im Alterthum mit diesem Gegenstand beschäftigt haben. Es kann dabei freilich nicht meine Absicht sein, auf die Quellen zurückzugehn, aus denen der grösste Theil der hier mitgetheilten Notizen geflossen sein mag, denn in diesem Punkt steht der Vermuthung ein weites Feld offen. Das griechische Drama enthielt in seiner vollendeten Gestalt eine Vereinigung sämmtlicher Künste. Baukunst, Sculptur, Plastik, Malerei, Musik, Tanz und Poesie reichten einander die Hand, um das Heiligthum des Dionysos zu verherrlichen und die Schriftsteller, welche sich mit der Theorie oder der Geschichte dieser Künste beschäftigt haben, waren daher sammt und sonders genöthigt, von dem Theater zu sprechen. Mein Zweck ist vielmehr allein darauf gerichtet, zu zeigen, welche Gesichtspunkte die Griechen zunächst ins Auge fassten, als sie anfingen, sich mit der Dramaturgie theoretisch zu beschäftigen und wie sie diesen Gegenstand überhaupt behandelten. Dass man ihn keineswegs für einen unbedeutenden hielt, dies zeigt zunächst die grosse Anzahl namhafter Autoren, die über allgemeinere und speciellere Interessen der griechischen Bühne geschrieben haben, noch mehr aber der Umstand, dass wir unter ihnen den grössten Philosophen des Alterthums, Aristoteles, und sogar ein gekröntes Haupt, den

König Juba von Numidien, als vorzügliche Mitarbeiter hervorzuheben haben.

Wenn ich die Reihenfolge der Männer, die hieher gehörige Schriften verfasst haben sollen, chronologisch verfolgen wollte, so würde ich zunächst von den Werken des Sophokles und Agatharchos zu sprechen haben. Denn der Erstere soll, wie Suidas berichtet, über den scenischen Chor geschrieben haben,[1]) und Agatharch hat, nach Vitruv, ein Buch über die Scenenmalerei hinterlassen, in welchem die Grundsätze der Perspective entwickelt sein sollen.[2]) Es ist aber kaum glaublich, dass diese Schriften eine andre als eine rein praktische Tendenz gehabt haben. Weder Sophokles noch Agatharch werden, da sie beide an der Fortbildung des Dramas grossen Antheil hatten, auch schon den Grund zur Theorie gelegt haben. Diese Epoche beginnt vielmehr mit Aristoteles. Aristoteles muss als der eigentliche Schöpfer einer Theorie der Dramaturgie bei den Alten betrachtet werden, und welchen Einfluss seine Schriften in diesem Zweige der Literatur auf seine Nachfolger gehabt haben, dies gewahrt man selbst noch an den spätesten byzantinischen Grammatikern.

Unter den Werken des Philosophen werden viele einzelne Bücher genannt, die in dies Fach gehören, doch scheinen sie, ihrer Tendenz nach, in zwei Gattungen zu zerfallen, in historische und philosophische. Historisch waren ohne Zweifel seine „Didaskalien", seine „dionysischen Siege" und wahrscheinlich auch seine Schrift „über die Dichter", philosophisch ist seine Poetik. Um zunächst von den Didaskalien zu sprechen, ein Werk, auf dessen grosse Bedeutung schon Casaubonus[3]) und Wouver[4]) aufmerksam machten, dessen eigentliche Tendenz aber erst von Böckh in seinem richtigen Lichte gezeigt ist[5]), so enthielten dieselben ein urkundliches Verzeichniss sämmtlicher zu Athen gemachten theatralischen Aufführungen. In ihnen fand man die Angabe des Jahres, in dem das Stück aufgeführt war, den Namen des Archons, der den Chor dazu bewilligt hatte, den der Phyle, die ihn gestellt, des Choregen, der ihn ausgestattet, des Re-

---

1) Suidas s. v. *Σοφοκλῆς· ἔγραψεν ἐλεγεῖα καὶ Παιᾶνας καὶ λόγον περὶ τοῦ χοροῦ, πρὸς Θέσπιν καὶ Χοίριλον ἀγωνιζόμενος.*

2) Vitr. VII. praef, 11. Namque primum Agatharchus Athenis, Aeschylo docente tragoediam, scenam fecit, et de ea commentarium reliquit. Ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extensionem, certo loco centro constituto, lineas ratione naturali respondere, uti de incerta re certae imagines aedificiorum in scenarum picturis redderent speciem et quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscedentia alia prominentia esse videantur.

3) anim. ad Athen. VI. c. 7. p. 414.

4) Polymath. p. 99 cf. Jons. philos script. p. 63.

5) corp. Inscr. I. p. 350.

gisseurs, der das Stück eingeübt hatte. Da man aber jedesmal einen Wettkampf verschiedner Dichter anstellte, so wurde dabei auch angegeben, wer gesiegt, wer die zweite und wer die dritte Stelle erhalten hatte. Es ist eine Seltenheit, die bis jetzt nur bei Komödiendichtern vorgekommen ist, wenn man auch noch einen vierten und fünften Dichter genannt findet. Neben diesen Didaskalien werden nun von Diogenes von Laerte noch „die dionysischen Siege" unter den Schriften des Aristoteles genannt.[1]) Wenn dies nicht ein blosser Auszug aus den Didaskalien gewesen ist, in denen die Siege der Dichter, wie wir sahen, einen integrirenden Theil ausmachten, so kann darin vielleicht auch von musischen Wettkämpfen die Rede gewesen sein, während sich die Didaskalien vielleicht vorzugsweise auf die scenischen bezogen haben. Beide Schriften aber werden jedenfalls die Vorstudien des Aristoteles zu seinem Werke „über die Dichter" abgegeben haben, in dem der Philosoph, wie es scheint, eine Geschichte der Dichtkunst entworfen hat.[2]) Ein solches Unternehmen war freilich in jeder Beziehung umfangreicher, als es heute sein würde, denn da die griechischen Dichter beinahe sämmtlich auch Musiker waren, so setzte es ebenfalls genaue Kenntniss dieses Gegenstandes voraus. Wer sie in ihrer ganzen Bedeutung würdigen wollte, konnte sich nicht damit begnügen, von der Vervollkommnung zu sprechen, welche einzelne Gattungen der Poesie durch sie erhalten hatten; er musste ihre Erfindungen auf dem Gebiete der Organik, Harmonik, Rhythmik, Orchestik verfolgen, um den Einfluss zu zeigen, den sie auf die ganze Bildung ihrer Zeit gehabt hatten. Bei den Dramatikern aber durfte er die Entwickelung des Bühnenwesens nicht ausser Acht lassen, denn diejenigen Dichter, die ganz eigentlich als die Schöpfer dieser Sphäre angesehn werden können, haben neben der innern Ausbildung des Dramas auch seine äussere Form bestimmt, sie haben Maske, Costum und die ganze scenische Ausstattung im eigentlichen Sinne des Wortes erst erfunden. Aristoteles aber hat in diesem Buche die dramatischen Dichter, wie es scheint, mit besonderer Aufmerksamkeit behandelt.

Die philosophische Seite des Gegenstandes behandelt Aristoteles in seiner Poetik, doch nicht, ohne zugleich auf die historische Entwickelung Rücksicht zu nehmen, die er in wenigen Zü-

1) V, 26.

2) Diog. Laert. V, 22 VIII, 57. Der Anonymus bei Menag. ad V, 35 Diog. L. III, 48 Athen. XI, 505. C. Macrob. saturn. V. c. 18. Auf dies Werk scheinen sich auch die Anführungen περὶ τραγῳδιῶν bei Diog. L. V, 26 und des Anonym. bei Menag. ad V, 35 die περὶ κωμικῶν bei Erotian. Lexic. Hippocr. Ἡρακλείας νόσου und vielleicht die πραγματεία τέχνης ποιητικῆς bei Diog. L. V, 24 und III, 2, 46 zu beziehn, wenn diese anders echt ist.

gen darstellt. Dabei aber ist sein Zweck überall der, aus der Form auf das Wesen der Sache zurückzuschliessen. Es werden keine Eintheilungen gemacht, als solche, die sich bereits praktisch herausgestellt haben. Diese Methode veranlasst ihn, auch von der Construction der Tragödie zu sprechen und sie in ihre Bestandtheile zu zerlegen. Er sagt zwar nicht ausdrücklich, dass seine Definitionen auch für die Komödie und das Satyrdrama mit gelten, doch sieht man leicht, dass sie den Formen entnommen sind, die jedem griechischen Drama zu Grunde liegen.

Der Einfluss, den diese Werke auf die Zeitgenossen und Nachfolger des grossen Philosophen gehabt haben, ist für unsern Gegenstand von der grössten Bedeutung. Eine namhafte Anzahl von Schriftstellern hat sich damit beschäftigt, die Aussprüche des Aristoteles zu commentiren, zu vervollständigen, und, wo es nöthig schien, zu berichtigen.[1]) Um zunächst bei den Didaskalien anzufangen, so ist nach dem Gesagten klar, dass sie für den Gebrauch der Späteren nicht ausreichen konnten. Man fand in ihnen die Namen der Dichter verzeichnet, ohne Angabe ihres Alters, und da bei den Griechen die Kunst in manchen Familien traditionell war, so konnte es nicht fehlen, dass mehre Dichter denselben Namen führten. Man musste daher sondern und die Früheren von den Späteren unterscheiden lernen.[2]) Ferner gaben die Didaskalien nur ein Verzeichniss der aufgeführten Stücke, und selbst dies, wie es scheint, nicht einmal vollständig, denn in der Regel finden wir nur drei Dichter genannt, die mit einander kämpften, während es von der Komödie gewiss und von der Tragödie wahrscheinlich ist, dass auch fünf Dichter gegen einander in die Schranken traten. Man musste also die Namen derer, die in den amtlichen Documenten ihres Unwerthes wegen ausgelassen waren, ergänzen und überdiess ein Verzeichniss der Dramen anfertigen, in dem die Stücke, die überhaupt nicht zur Aufführung gekommen waren, genannt wurden.[3]) Ferner wurden in den Didaskalien wahrscheinlich nicht immer die Dichter genannt, welche die zur Aufführung gebrachten Stücke verfasst hatten, denn es kam öfters vor, dass der Dichter sein Werk einem Regisseur übergab, der zugleich die erste Rolle

---

1) schol. ad Arist. Nub. 552 *Ἐρατοσθένης δέ φησι, Καλλίμαχον ἐγκαλεῖν ταῖς διδασκαλίαις, ὅτι φέρουσιν ὕστερον τρίτῳ ἔτει τὸν Μαρικᾶν τῶν Νεφελῶν, σαφῶς ἐνταῦθα εἰρημένου, ὅτι πρότερον καθεῖται.*

2) schol. ad Arist. Av. 1379 über Kinesias *Ἀριστοτέλης ἐν ταῖς διδασκαλίαις δύο φησὶν γενέσθαι*, was ich so verstehe, dass Aristoteles zwei Dichter dieses Namens angeführt hatte.

3) Athen. IX, 336, e vom Asotodidaskalos des Alexis: *πλείονα τῆς μέσης καλουμένης κωμῳδίας ἀναγνοὺς δράματα τῶν ὀκτακοσίων καὶ τούτων ἐκλογὰς ποιησάμενος οὐ περιέτυχον τῷ Ἀσωτοδιδασκάλῳ, ἀλλ' οὐδ' ἀναγραφῆς ἀξιωθέντι σύνοιδα.*

darin übernahm.[1]) Nach griechischer Sitte aber wurde derjenige bekränzt und öffentlich genannt, der das Stück eingeübt hatte, nicht der Autor desselben. Man musste daher unterscheiden und die Stücke, welche die Dichter unter ihrem eigenen Namen auf die Bühne gegeben hatten, von denen absondern, die sie unter fremdem Namen zur Aufführung gebracht hatten. Ferner war noch die Verwechselung der Stücke selbst zu vermeiden. Das griechische Drama nämlich hat nur einen beschränkten Kreis von Stoffen, mit dem es sich beschäftigt. Es ist vorzugsweise, und was die Tragödie angeht beinahe ausschliesslich, auf die Mythen beschränkt, die im Munde des Volkes lebten und die durch die epischen Dichter in einen Cyclus vereinigt waren. Nichts war häufiger, als dass mehre Dichter einen und denselben Stoff behandelten und nur mit neuen Modificationen auf die Bühne brachten. Man sah sich daher genöthigt, Inhaltsverzeichnisse anzufertigen, aus denen sich ersehn liess, in welcher Weise der Dichter den Mythus eigenthümlich gefasst hatte. Endlich musste man die früheren Texte von den späteren unterscheiden, denn da die Dramatiker ihre Stücke, wenn sie nicht gefallen hatten, umzuarbeiten pflegten und öfters unter verändertem Namen wieder auf die Bühne brachten, so musste man auch hier das Alter der Stücke genauer angeben und die ersten Editionen derselben von den folgenden trennen.[2]) Auf diese Weise entstanden nun die Werke des Kallimachos[3]), Eratosthenes[4]), Karystios[5]), Aristophanes von Byzanz[6]), welche vorzugsweise über die Didaskalien geschrieben haben, die Inhaltsverzeichnisse des Dikäarchos[7]), die Schrift des Glaukos über die Mythen bei Aeschylos[8]), die des Philochoros über die Mythen bei Sophokles[9]), die des Asklepiades und Demaratos über die Stoffe der Tragiker und des He-

---

1) Das *καθίεσθαι δρᾶμα διὰ τινός*, von dem unten ausführlicher gesprochen werden soll.

2) argum. ad Arist. Ran. *ἀνεδιδάχθη, ὥς φησι Δικαίαρχος.* argum. ad Arist. Pac. *ἄδηλον οὖν, φησὶν Ἐρατοσθένης, πότερον τὴν αὐτὴν ἀνεδίδαξεν ἢ ἑτέραν καθῆκεν, ἥτις οὐ σώζεται.* cf. Boeckh. de trag. gr. princ.

3) Suid. s. v. *πίναξ καὶ ἀναγραφὴ τῶν κατὰ χρόνους καὶ ἀπ' ἀρχῆς γενομένων διδασκαλιῶν.*

4) schol. ad Ran. 1060 *δοκοῦσι δὲ οὗτοι οἱ Πέρσαι ὑπὸ τοῦ Αἰσχύλου δεδιδάχθαι ἐν Συρακούσαις, σπουδάσαντος Ἱέρωνος, ὥς φησιν Ἐρατοσθένης ἐν γ' περὶ κωμῳδίας* cf. Cic. VI. ep. ad Attic. Argum. ad Arist. Pac. schol. ad Nub. 552.

5) *περὶ διδασκαλιῶν* Athen. VI, 235, e.

6) *πρὸς τοὺς Καλλιμάχου πίνακας* Athen. IX, 408 f. cf. VIII, 336, e. vom Asotodidaskalos: *οὔτε γὰρ Καλλίμαχος οὔτε Ἀριστοφάνης αὐτὸ ἀνέγραψαν ἀλλ' οὐδ' οἱ τὰς ἐν Περγάμῳ ἀναγραφὰς ποιησάμενοι.*

7) Sext. Empir. adv. Mathem. p. 84 *ὑποθέσεις τῶν Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους μύθων* cf. arg. ad Soph. Aj. ad Oedip. R. ad Arist. Ran.

8) *περὶ Αἰσχύλου μύθων* argum. ad Aeschyl. Pers.

9) *περὶ τῶν Σοφοκλέους μύθων βιβλία έ* Suid. s. v. *Φιλοχ.*

rodes (Cratetinos) über die der Komiker.¹) Bei Weitem der grösste Theil dessen, was sich davon erhalten hat, befindet sich in den Inhaltsverzeichnissen, die den einzelnen Dramen vorherzugehen pflegen.

Auch die im umfassenderen Sinne des Wortes historische Behandlung, welche Aristoteles diesem Gegenstande wahrscheinlich in seinem Werke über die Dichter zu Theil werden liess, fand Nachahmung. Die bedeutenden Dichter des Alterthums haben beinahe sämmtlich ihre Biographen gefunden und dies zu einer Zeit, wo noch genügende Nachrichten über ihren Lebenslauf vorhanden sein mussten. Unter den Schülern des Aristoteles ist hier besonders Chamäleon zu nennen, der sich nicht nur die Lebensgeschichte der grössten Lyriker, sondern auch die der Dramatiker angelegen sein liess. Unter diesen aber sind Thespis und Aeschylos in historischer Hinsicht bei Weitem die hervorragendsten. Sie bilden die eigentlichen Stütz- und Angelpunkte der ganzen Entwickelung und Thespis ist daher von den Griechen der Erfinder, Aeschylos der Vater der Tragödie genannt worden. Die innere und äussere Form der Tragödie ist durch diese Männer ganz eigentlich erst geschaffen; Chamäleon wird daher in den Werken, welche er ihnen widmete[2]), die Hauptmomente in der Geschichte der dramatischen Poesie geschildert haben. Auch Aristoxenos, ein Zeitgenosse und Schüler des Aristoteles, schrieb ein Werk über die Tragödiendichter[3]), Heraklides Ponticus behandelte in einem eigenen Werke die drei grossen Tragiker[4]) und sprach in einem andern von dem Zustande der Musik zur Zeit des Euripides und Sophokles[5]), Duris schrieb über Euripides und Sophokles[6]), Philochoros über Euripides[7]), Hieronymos von Rhodos verfasste ein Werk über die Dichter[8]), in dem er in einem besondern Buch über die Kitharoden[9]) und wahrscheinlich in einem andern über die Tragödiendichter schrieb[10]), Glaukos endlich lieferte ein Verzeichniss der alten Dichter und Musi-

1) Die bekannten *τραγῳδούμενα* und *κωμῳδούμενα.*

2) *περὶ Θέσπιδος* Suid. *οὐδὲν πρὸς Διόνυσον* Mich. Apostol. XV, 13. *περὶ Αἰσχύλου* Athen. IX, 375 f. X, 428, f. cf. I, 21, e; 22, a.

3) *περὶ τραγῳδοποιῶν* Ammonius de differentia verborum s. v. *φύεσθαι* cf. Vit. Soph. *υἱὸς Σοφίλου, ὃς οὔτε, ὡς Ἀριστόξενός φησι, χαλκεὺς ἦν κ. τ. λ.*

4) *περὶ τῶν τριῶν τραγῳδοποιῶν* Diog. Laert. V, 88.

5) *μουσικὰ τῶν παρ' Εὐριπίδῃ καὶ Σοφοκλεῖ* Diog. Laert. V, 87.

6) *περὶ Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους* Athen. IV, 184, d.

7) *περὶ Εὐριπίδου* Suid. s. v. *Φιλόχορος* cf. Siebelis fragm. p. 87.

8) *περὶ ποιητῶν* Zenob. cent. II. prov. 55.

9) Athen. XIV, 635, f. *Ἱερώνυμος ἐν τῷ περὶ κιθαρῳδῶν, ὅπερ ἐστὶ πέμπτον τῶν περὶ ποιητῶν, κατὰ Λυκοῦργον τὸν νομοθέτην τὸν Τέρπανδρόν φησι γενέσθαι.*

10) *περὶ τραγῳδοποιῶν* Apostol. prov. XI, 41 *Κινεῖς τὸν ἀνάγυρον* Suid. *ἀναγυράσιος.*

ker[1]), das ihm indessen auch von andern abgesprochen wird[2]), jener Schriftsteller nicht zu gedenken, die über die Tragödie, über die Komödie und über das Satyrdrama schrieben.

Aus diesen Werken machten nun die Grammatiker ihre Auszüge und Collectionen, wie z. B. Telephos, ein pergamenischer Grammatiker unter Antoninus Pius, seine „Lebensläufe tragischer und komischer Dichter"[3]), und aus diesen entstanden, wie es scheint, die Lebensbeschreibungen des Aeschylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes, die sich noch heute in unsern Händen befinden. Sie lassen uns trotz ihrer fragmentarischen Gestalt deutlich erkennen, welche Gattungen des Dramas bei den Griechen vorzugsweise geehrt wurden, welche zurückstanden. Die Tragödie wurde besonders hervorgehoben. Daher sind wir noch jetzt von den Stadien, die sie durchzumachen hatte, unterrichtet. Das Satyrdrama wurde nur als ein Anhang betrachtet und bestand überhaupt nicht lange Zeit; es lassen sich daher nur zwei Schriftsteller angeben, die es einer besondern Aufmerksamkeit gewürdigt haben, Chamäleon[4]) und Derkyllos.[5]) Die Komödie stand bei den Alten in weit geringerer Achtung als die Tragödie. Daher kommt es, dass man sich so wenig mit der Epoche ihrer Entwickelung beschäftigte. Chamäleon schrieb wohl über Thespis und Aeschylos, aber nicht über Epicharm und Kratinos, ohne Zweifel, weil es schon zu seiner Zeit an authentischen Nachrichten über ihre Erfindungen in dramaturgischer Hinsicht fehlte. Dadurch ist die früheste Geschichte der Komödie auf immer in ein undurchdringliches Dunkel gehüllt.

Was endlich die Poetik des Aristoteles angeht, so lässt sich der Einfluss dieser Schrift auf die Grammatiker beinahe Wort für Wort nachweisen. Sie sind freilich nicht in die Tendenz derselben eingedrungen, sondern haben nur nach ihrer Weise einzelne Stellen commentirt, namentlich das Kapitel über die Theile der Tragödie, welches von ihnen zum Gegenstande weitläuftiger Untersuchungen gemacht worden ist. Aristoteles hatte unter den Chorgesängen nur die Einzugslieder von denen unterschieden, die der Chor sang, während er auf der Orchestra eine bestimmte Stellung angenommen hatte, auf welche er bei seinen Tänzen zurückzukommen genöthigt war. Die Grammatiker fanden dies nicht ausreichend. Sie unterschieden zwischen einem

---

1) *σύγγραμμα περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν* Plut. de Mus. c. IV.

2) Jons. philos. scriptt. I, 4, 4.

3) *βίοι τραγικῶν καὶ κωμικῶν* Suid. vol. III. p. 460 ed. Kust. s. v. *Τήλεφος*.

4) *περὶ σατύρων* Suid. *'Αριστ. Κύκλωψ* Mich. Apost. prov. *ἀπώλεσας τον οἶνον*.

5) *σατυρικά* s. Welcker Nachtr. zur Tril. S. 322.

ersten und nachherigen Auftreten des Chores, sie theilten die Gesänge desselben in solche, die der Chor im Stehen und während des Tanzes sang; auch unterschieden sie noch die Schlusslieder, mit denen er die Orchestra verliess. In gleicher Weise theilten sie die Reden der Sceniker nach den Rollenfächern ein, die ein bestimmtes Costum verlangen, und dergleichen mehr. Dies Alles ist, wie gesagt, nicht im Sinne des Philosophen, doch können diese Bemerkungen noch heute für den von Nutzen sein, der ihre Entstehung und Tendenz nicht ausser Acht lässt. Auf weit unbilligere Weise sind sie mit einer Aeusserung des Aristoteles über die Komödie verfahren. Da dieser nämlich in seiner Poetik sagt, dass die Dorer sich die Erfindung dieser Gattung beilegen, weil sie das Wort nicht von *κῶμος*, der Schwarm, sondern von *κώμη*, das Dorf, ableiteten, so haben die Grammatiker daraus eine Legende über den Ursprung der Komödie gemacht, die uns nur um so tiefer die Lücke empfinden lässt, welche in den gut verbürgten Nachrichten über die Entwickelungsgeschichte des Dramas überall hervortritt. — In den genannten Beziehungen sind vorzugsweise die Namen des Krates, Eukleides und Tzetzes zu nennen.[1])

Unmittelbar nach der Zeit des Aristoteles macht sich in der griechischen Litteratur eine Richtung geltend, die man im Gegensatz zu der historischen Tendenz, welche vorhergegangen war, die antiquarische nennen kann. Man fing nämlich an, über nationale Sitten und Einrichtungen, über die Gründungen der Städte, über die Erfindungen auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft, kurz über Dinge zu schreiben, die weder mit den praktischen Interessen des Tages, noch mit den theoretischen der Philosphie in genauem Zusammenhange standen. Unter den Instituten des hellenischen Volkslebens aber trat keines in so prägnanter Weise hervor, als die Kampfspiele der Griechen. Sie waren uralt, denn schon Marsyas hatte, wie die Sage lautet, mit Apollo, Thamyrismit den Musen gekämpft, und in den verschiedensten Formen durch ganz Griechenland verbreitet.

Unter ihnen aber boten die dionysischen und überhaupt die musischen Kampfspiele wie der ein besonderes Interesse dar, weil sie mit der Geschichte der Musik und Dichtkunst aufs Genaueste zusammenhingen. Man musste wissen, wer zuerst mit irgend einer Gattung von Gesängen in den Kampfplatz hinabgegangen war, denn dies war der erste Schritt zur Entwickelung derselben. Daher schrieb derselbe Dikäarch, der die Inhaltsverzeichnisse zu den Dramen des Euripides und Sophokles machte, bereits über die dionysischen und musischen Wettkämpfe.[2]) Noch näher

---

1) O. Müller im Rhein. Mus. V, 358.

2) *περὶ διονυσιακῶν ἀγώνων* schol. ad Ar. Av. 1403 wo st. *Δήμαρχος* *Δικαίαρχος* zu schreiben ist und *περὶ μουσικῶν ἀγώνων* schol. ad Ar. Vesp.

trat Philochoros unserm Gegenstande, indem er ein Buch über die Wettkämpfe zu Athen herausgab[1]), und den vorzüglichsten Theil der dramatischen Spiele zu Athen behandelte Charikles in seiner Schrift über den städtischen Wettkampf.[2]) Auch Duris[3]) und Theodoros von Hierapolis[4]) haben über die Wettkämpfe geschrieben und Istros über die Eigenthümlichkeit der Preise.[5]) Dass uns aus diesen Werken, die ohne Zweifel die lebendigste Anschauung der scenischen Kampfspiele hervorrufen würden, nichts als ein paar unfruchtbare Notizen erhalten sind, ist vielleicht der härteste Verlust, der uns auf diesem Felde der griechischen Litteratur treffen konnte.

Die Reihe der Schriftsteller, die sich mit der Dramaturgie im Grossen beschäftigt haben, ist somit geschlossen. Die historische, die philosophische und antiquarische Seite des Gegenstandes ist von ihnen ins Licht gestellt worden, und mehr verlangten die Griechen nicht. Von dem, was wir Aesthetik zu nennen pflegen, findet man bei ihnen nur sehr schwache Spuren. Sie hatten wohl eine Theorie von dem, was man schuf, die Poetik, oder was man sprach, die Rhetorik, oder was man sang und spielte, die Musik, aber nicht von dem, was man fühlte, keine Aesthetik. Wir haben daher nur noch diejenigen Schriftsteller namhaft zu machen, die über einzelne Theile der Dramaturgie geschrieben haben, über Tanz und Declamation, wie über die scenische Ausstattung. Hier steht der Name des Aristoxenos an der Spitze, derjenige unter den Schülern des Aristoteles, der vorzugsweise den Beinamen des Musikers erhielt und den man als den Begründer der ganzen musikalischen und rhythmischen Theorie des Alterthums ansehn kann. Aristoxenos fand den tragischen Tanz wichtig genug, um ihm eine eigne Schrift zu weihen.[6]) Ausserdem ist noch die Schrift des Aristokles über

---

1190 Suid. s. v. *σχολιόν*. cf. Vit. Aesch. Robort. *τὸν τρίτον ὑποκριτὴν αὐτὸς ἐξεῦρεν, ὡς δὲ Δικαίαρχος ὁ Μεσσήνιος, Σοφοκλῆς.*

1) *περὶ τῶν Ἀθήνησιν ἀγώνων ιζ* Suid. s. v. *Φιλοχ.* cf. Athen. XI, 464 f. Plut. II. p. 785 Siebelis fragm. p. 85.

2) *περὶ τοῦ ἀστικοῦ ἀγῶνος* Athen. VIII, 350, c.

3) *περὶ ἀγώνων* Apostol. prov. XVII, 30 *σελίνου στέφανος πένθιμος* Ttetz. ad Lycophr. 610.

4) *περὶ ἀγώνων* Athen. X, 412, e 413, b.

5) *περὶ ἰδιότητος ἄθλων* Siebelis: Phanodemi, Demonis, Clitodemi atque Istri fragm. p. XXII. u. 73. Auch Kallimachos soll nach Harpokration und Suidas ein Buch *περὶ ἀγώνων* geschrieben haben, s. beide s. v. *ἄχτια*, doch hier ist mit Bernhardy Eratosthen. p. 262 *ἐν τῷ πρώτῳ Αἰτίων* st. *ἐν τῷ περὶ ἀγώνων* zu schreiben.

6) *περὶ τραγικῆς ὀρχήσεως* Bekk. anecd. p. 101 Photios p. 508, 8; 511, 13. Harpocr. *κορδακισμός* etym. M. *σικίννις*. Was das Werk des Pylades über den tragischen, komischen und satyrischen Tanz angeht, welches Suidas s. v. *Πυλάδης* anführt, so hat Küster bereits gezeigt, dass diese Worte aus ungenauer Auffassung von Athen. I, 20 hervorgegangen sind, III. p. 239 Note 4.

die Chortänze zu nennen.[1]) Die Declamation war ein Theil der Rhetorik und verband die Schauspielkunst mit derselben. Die Alten verfehlten daher nicht, in ihren rhetorischen Werken auf die Bühne Rücksicht zu nehmen. Besonders aber muss hier die Schrift des Theophrast über die Declamation angeführt werden.[2]) Ueber die Schauspieler und die dionysischen Künstler überhaupt hat Menächmos ein Buch geschrieben.[3]) Um die griechische Scene hat, wie bereits oben gesagt ist, Agatharch wesentliche Verdienste. Ausser ihm sollen auch Demokrit und Anaxagoras über Scenenmalerei und Perspective geschrieben haben.[4]) Eine eigne Schrift über die Scene wird auch von Amarantes angeführt.[5]) In Bezug auf den Apparat endlich ist das erste Buch der Schrift des Eratosthenes über die alte Komödie zu nennen, wenn anders dies, wie Bernhardy behauptet, vom Theater und von dem Anzuge der Schauspieler handelte,[6]) ferner die Schrift des Aristophanes von Byzanz über die Masken[7]) überhaupt und die des Homeros (Sellios) über die komischen Masken[8]) ins Besondere. Aus den Schriften des Eratosthenes und Aristophanes von Byzanz scheint Pollux in seiner Beschreibung des Theaters und der Masken geschöpft zu haben. Was endlich den Bau des Theaters angeht, so ist Vitruv unsre einzige Quelle.

Von diesen Schriftstellern kann man nun zwar nicht durchweg behaupten, dass sie productiv gewesen sind, aber der grössere Theil von ihnen war es. Dafür bürgt die Zeit, in der sie lebten, der Glanz ihrer Namen und der Umstand, dass sie von Späteren oft als Quelle angeführt werden. Anders verhält sich dies mit jener Klasse von Autoren, die man nach dem Erlöschen der wissenschaftlichen Entwickelung im Alterthum gar häufig findet, mit jenen Sammlern und Verfassern von Denkschriften. Auch diese haben unserm Gegenstande nicht gefehlt und voluminöse Werke über die alte Bühne hinterlassen. An ihrer Spitze steht der König Juba von Numidien, von dessen Theatergeschichte wir das siebzehnte Buch angeführt finden.[9]) Ausser ihm ist

---

1) *περὶ χορῶν* Athen. IV, 174 c. XIV, 620, b, d; 621 b; 630, b cf. I, 22, a. Im Uebrigen vergleiche in Bezug auf diesen Zweig der Litteratur Lucian. de saltat. c. 33.

2) *περὶ ὑποκρίσεως* Diog. Laert. V, 48.

3) *περὶ τεχνιτῶν* (scil. *Διονυσιακῶν*) Athen. II, 65, b. XIV, 635, b; 637, f; 638, a.

4) Vitr. VII. praef. 11 s. oben S. XII.

5) *περὶ σκηνῆς* Athen. VIII, 343 f.

6) Das *ἀρχιτεκτονικόν* oder *σκευογραφικόν* s. Bernhardy: Eratosthenica p. 203 sq.

7) *περὶ προσώπων* Athen. XIV, 659, V. Festus s. v. Maeson.

8) *περὶ τῶν κωμικῶν προσώπων* Suid s. v. *Ὅμηρος* Vol. II. p. 690 cf. s. v. *Σέλλιος*.

9) *ἱστορία θεατρική* Phot. Bibl. 161 p. 104, 35 Bekk. cf. Hesych. *κλώπεια* Athen. VI, 175, d; 177, a. schol. Ravenn. ad Arist. Ran. 1175

Dionysios von Halikarnass anzuführen, der in seiner Geschichte der Musik, die 36 Bücher umfasste, von allen Auleten, Citherspielern und Dichtern handelte,[1]) ferner Rufus, dessen Geschichte der Musik wahrscheinlich auch seine Geschichte des Dramas enthielt, in der allerhand über die Tragiker und Komiker abgehandelt wurde, was Sopater (Sophista) wieder benutzte, um seine Eclogen damit auszustatten,[2]) und endlich Nestor, welcher Memoiren über das Theater verfasste.[3]) Aus solchen Schriften scheinen nun die Tractate des Platonios, Diomedes, Euanthios und Andrer über die alten Dramen hervorgegangen zu sein.

Eine wichtige Stelle nehmen ausser diesen Schriften die Abbildungen scenischer Gegenstände ein, die uns noch aus dem Alterthum erhalten sind. Ihre Anzahl ist freilich nur beschränkt und einige Sachen von grosser Bedeutung befinden sich noch unter Schloss und Riegel. Diejenigen aber, die für unsern Zweck von Belang sein können, sind in den beigefügten Tafeln gesammelt. Wir erblicken zunächst auf Tafel I. die bekannte Münze aus dem brittischen Museum (Mus. brit. Cantabr. Nr. 7 S. 476 F. O.), die nächstdem von Stuart[4]) und Leake[5]) herausgegeben worden ist. Man sieht auf der Rückseite derselben (Fig. 1) das Theater zu Athen, die Propyläen und den Parthenon, in der Weise, wie es Dikäarch bei Meursius beschreibt.[6]) Taf. II. Fig. 1 und 2 und Taf. III. Fig. 1 gehören zusammen. Es sind drei Vasenbilder, die Millin[7]) zuerst herausgegeben und die Scrofani[8]) zu deuten versucht hat. Dass auch hier das athenische Theater dargestellt ist, sieht man aus der Andeutung des Parthenon, welche sich auf den beiden erstgenannten Abbildungen findet. Die darunter befindlichen Säulen nebst dem Gebäude, das von ihnen eingeschlossen wird, erklärte Scrofani für einen Tempel des Apollo, aber gewiss mit Unrecht. Wir haben keine Kunde davon, dass sich ein solcher in der Nähe des Theaters befand. Ohne Zweifel ist ein choragisches Monument angedeutet, und wahrscheinlich das des Lysikrates. Den eigentlichen Gegenstand

schol. ad Demosth. de fals. leg. p. 253 Wouver polym. p. 104 Fabric. II. c. 35 p. 562 ed. Harl. 1711 Meineke hist. Com. p. 15.

1) *μουσικὴ ἱστορία* Suid. s. v. *Διονύσιος*, *Ἡρωδιανός*, *Σωτηρίδας* Steph. s. v. *ὑδρέα* Mein. hist. Com. p. 16.

2) Phot. Bibl. 161 p. 103 Bekk. Joan. philos. script. IV, 42 p. 269 Mein. hist. Com. p. 17 und 608.

3) *θεατρικὰ ὑπομνήματα* Athen. X, 415, a.

4) Darmst. Ausg. Lief. XXVIII. Pl. III. Fig. 1 vgl. Bd. II. S. 44.

5) Topographie von Athen, das Titelkupfer.

6) Cecropia XV. *ὁ καλούμενος Παρθένων, ὑπερκείμενος τοῦ θεάτρου.*

7) peintures de vases antiques T. II. pl. LV, LVI. vgl. Stuart Lief. XXVIII. Pl. II. Fig. 8.

8) Memoire sur une vase antique, lu à l'institut de France le 1. Oct. 1809 mitgetheilt v. Millin in seinen explications und von Stuart Bd. II. S. 44 ff.

der Darstellung machen endlich die Sitzplätze des athenischen Theaters aus mit dem Eingange in die Orchestra. Diese liefern uns den Beweis für zwei Punkte, die man in neuerer Zeit bestritten hat. Wir sehn nämlich, dass die Sitzplätze den Eingang nicht überdeckt haben und dass man sie nicht bis zum Scenengebäude fortgeführt hat. Zwei Säulen, an ihrem Fuss mit Masken verziert, bezeichnen allein den Weg in das Heiligthum des Dionysos, welches von keiner Thür verschlossen wird. Ferner wird durch diese Darstellung ausser Zweifel gesetzt, dass die scenischen Schauspieler, wie Pollux angiebt, in die Orchestra eintraten und die Scene vermittelst der Treppe erstiegen, welche die Verbindung zwischen diesen Räumen herstellte, denn wie Scrofani richtig bemerkt hat, so sehn wir hier auf Taf. II. Fig. 1 die Jo des Aeschylos, die im Begriff ist, aufzutreten und auf Fig. 2 in der Mitte des Einganges einen Donnerkeil, zum Zeichen, dass auch Hermes von dieser Seite auftritt, der dem Titanen die Drohungen des Zeus für sein beharrliches Schweigen zu überbringen hat. Dies wird durch die Vergleichung von Taf. III. Fig. 1 anschaulich, wo man den Prometheus erkennt, dem ein geflügelter Drache die Leber auszuhacken kommt, darüber der Caduceus des Hermes, um anzudeuten, dass die Verkündigungen des Götterboten in Erfüllung gegangen sind. Es scheint daher keinem Zweifel unterworfen, dass hier die Eingangsscene aus dem Prometheus λυόμενος dargestellt ist.

Die folgenden drei Abbildungen enthalten Scenen aus der Komödie. Ueber Taf. III. Fig. 2 [1]) sagt O. Müller: Dorer II. S. 354: „Man sieht auf einer zu Bari gefundenen Vase, jetzt im brittischen Museum, Hera mit der Ueberschrift *HPA* auf einem Thronsitze, neben ihr zur Rechten einen possirlich bekleideten Skurren, den der spitze Hut als Hephästosdiener charakterisirt, die Ueberschrift aber *Δαίδαλος* nennt, zur Linken einen ähnlich angethanen aber behelmten Ares, *'Ενυάλιος* überschrieben; beide bewaffnet und mit einander den Zauber, durch den Hera gefesselt ist, zu lösen oder zu befestigen streitend. Das Ganze geht deutlich auf einer Bühne vor, zu der eine Treppe hinanführt und wofern es nicht noch andre Stücke Sicilischer oder Italischer Komiker über denselben Gegenstand gegeben, sehn wir eine Scene des Epicharmischen Dramas Hephästos oder die Komasten.“ Ueber Tafel IV. [2]) sagt derselbe S. 357: „Die scenische Darstellung springt in dem bekannten Vasengemälde des Asteas in die Augen, wo man einen Skurren von mehreren derselben Art auf ein Lager, offenbar das Bett des Skiron-Prokrustes, ausgespannt sieht. Hier ist aber noch beson-

1) Mitgetheilt von Mazocchi tabul. Heracleae ad p. 138 Hancarville T. III. pl. 108 Millin: gallerie mythologique XIII, 48.

2) Herausgegeben von Millingen: peint. de coll. div. 46 vgl. p. 69.

ders merkwürdig, dass die Agirenden nicht die Namen der Heroen, die sie travestiren, sondern ihrer Masken, tragen. Der Ausgestreckte heisst Χαρῖνος Gracioso (welchen Namen komischer Tänzer wir auch in Sparta finden) die Andern Διάσυρος der Spötter, Κάγχας cachinnator und Γύμνασος, wenn man so richtig liest: offenbar Namen stehender Personen eines der Campanischen Atellana verwandten Dramas. Auch ist das Gefäss in Campanien gefunden." Wir können hinzufügen, dass sich Charinos auf dieser Darstellung als Protagonist bemerklich macht. Man erkennt dies leicht an dem Stabe in seiner Hand, der vorzugsweise das Symbol der Komödie ist.

Taf. V. giebt uns ebenfalls eine Scene aus der Komödie.[1]) Man erblickt zwei Sceniker, durch Maske, Costum und den Phallos ausgezeichnet, die im Begriff sind, ihren Mittelsmann, der ihnen entsprungen zu sein scheint, durch Ziehen und Stossen auf das Logeion zurückzubringen. Der Gemisshandelte, der einen Stab trägt, scheint wieder die Hauptperson des Stückes zu sein. Daneben steht eine unbekränzte Figur, die, wie Gerhard bereits bemerkt hat, den Repräsentanten des Publicums oder vielleicht einen Kampfrichter abzugeben scheint. Die beiden maskirten Frauengestalten, die man in einer Art von Nische erblickt, werden, wie ich glaube, die fehlenden Rollen andeuten, die ausserdem in diesem Stück vorkamen. Man sieht sie daher gewissermassen hinter oder vielmehr ausser der Scene.

Diese drei Abbildungen sind nun lehrreich hinsichts der Gestalt der komischen Scene. Sie zeigen uns nicht nur, wie die Treppe beschaffen war, die zu derselben hinanführte, sondern auch, dass diese von den scenischen Schauspielern benutzt wurde. Sie zeigen uns ferner, dass das Hyposkenion ganz so, wie Pollux es angiebt, mit Säulen und anderweitigen Emblemen verziert wurde und das es kein Gerüst gab, welches dasselbe verdeckte. Taf. V. endlich liefert uns den Beweis, dass die griechische Scene ein Dach hatte, welches dieselbe vollständig bedeckt haben muss. Mit Unrecht aber würde man diese Abbildungen gebrauchen, um damit etwas für die Ausstattung der tragischen Scene zu erweisen. Es ist bekannt, dass die Griechen viel grösseren Aufwand bei der Tragödie machten, als bei der Komödie; es lässt sich daher annehmen, dass die Gestalt des Hyposkenions sowohl wie die Treppe eine andre gewesen und mit der Beschaffenheit der Scene correspondirt haben wird.

Die beiden Abbildungen auf Taf. VI. habe ich mitgetheilt, um den einzigen Punkt, der jetzt noch streitig sein kann, die Gestalt der Thy-

1) Die Abbildung ist aus Durands Antikensammlung, angezeigt von Gerhard Hall. Littzt. 1836 Arch. Blatt Nr. 669 S. 338 und nächstdem herausgegeben von Lenormant: cur Plato Aristophanem in convivium induxerit Paris 1838.

mele, so weit es vor der Hand möglich ist, aufzuhellen. Fig. 1 enthält eine Gruppe von zwei Schauspielern, die ihre Masken in der Hand tragen. Der zur Rechten lehnt auf einem Suggest, auf dem man eine Art Säule angebracht sieht, die wie ein Tropäon mit scenischen Attributen geschmückt ist. Ich wüsste nicht, welcher Ort dem Künstler zur Aufstellung einer solchen hätte passender erscheinen können, als die Thymele. Vollständig würde man diese Meinung freilich erst dann gewinnen können, wenn es mir erlaubt gewesen wäre, die ganze Vasenzeichnung mitzutheilen, die in scenischer Hinsicht mit zu den wichtigsten Denkmälern gehört. Doch auch so sehe ich mich verpflichtet, Herrn Professor Gerhard für die Einsicht derselben und die hier beigefügte Gruppe meinen Dank auszusprechen.

Fig. 2 ist bereits von Buonarotti herausgegeben.[1]) Ich zweifle nicht, dass das Ganze eine Scene aus einem Satyrdrama wiedergiebt und wahrscheinlich sind die Figuren in der Mitte Eos und Kephalos oder Selene und Endymion. Dies angenommen, wird man den Ort der Handlung nirgend anders suchen können als auf der Orchestra und abermals gewahren wir hier einen Suggest, der mit ähnlichen Attributen geschmückt ist, wie der auf Fig. 1. Ist dies nun aber die Thymele und keine andre Erhöhung, die man etwa auf der Orchestra sonst noch angebracht hat, so würde diese Abbildung die Meinung derer bestätigen, welche glauben, man habe den Altar des Dionysos verkleidet und zu anderweitigen scenischen Zwecken benutzt. Doch bescheide ich mich in diesem schwierigen Punkt und will hiermit nichts als eine Anregung zu tiefer gehender Erörterung desselben gegeben haben.

1) Medaglioni p. 437. Auch die Abbildung auf p. 447 enthält eine scenische Darstellung, die ich indessen nicht mit aufgenommen habe, da sie offenbar dem römischen Theater angehört.

Erstes Buch.

Die Entwickelungsgeschichte der griechischen Bühne.

I.

Vom Ursprung der Tragödie.

Nach den übereinstimmenden Berichten der Alten giengen die scenischen Spiele der Griechen aus den Festlichkeiten und Lustbarkeiten hervor, die man zur Zeit der Erndte zu begehen pflegte. [1]) An diesen Tagen war es, wo man vorzugsweise dem Gott Dionysos opferte und dabei Lieder anstimmte, die, wie sie der Augenblick eingegeben hatte, auch mit dem Augenblick in Vergessenheit geriethen. Gleichwohl werden uns unter diesen Gesängen zwei besondere Arten genannt, die schon von Anfang an im Munde des Volkes einen verschiedenen Charakter gehabt haben müssen: die Dithyramben und die Phalloslieder. Von diesen soll, wie Aristoteles versichert, das griechische Drama ausgegangen sein

---

1) Max. Tyr. diss. XXXVII. (vulg. XXI.) p. 437 ed. Davis. Lond. 1741. *Ἀθηναίοις ἡ μὲν παλαιὰ μοῦσα χοροὶ παίδων ἦσαν καὶ ἀνδρῶν, γῆς ἐργάται κατὰ δήμους ἱστάμενοι, ἄρτι ἀμητοῦ καὶ ἀρότου κεκονιμένοι, ᾄσματα ᾄδοντες αὐτοσχέδια. μεταπέσουσα δὲ ἡ ψυχὴ ἐπὶ τέχνην ἀκορέστου χάριτος ἐν σκηνῇ καὶ θεάτροις ἀρχὴ τῆς περὶ πολιτείαν αὐτοῖς πλημμελείας ἐγένετο.* Euanth. de trag. et com. p. 1683. (Gronov Thes. VIII.) initium tragoediae et comoediae a rebus divinis est inchoatum quibus pro fructibus vota solventes operabantur antiqui. Serv. ad Virg. Georg. 381. Primi ludi theatrales ex liberalibus nati sunt. cf. Bentley responsio ad C. Boyle in Lenneps Ausg. des Phalaris II. p. 107.

und zwar von den Vorsängern der ersteren die Tragödie, von denen der Phalloslieder die Komödie.[1]) Wir werden daher, um die Entstehung des Dramas zu ergründen, die Geschichte jener Gattungen, so weit es die darüber kärglich mitgetheilten Notizen erlauben, möglichst nahe an die Quelle ihres Ursprungs zu verfolgen haben, denn nicht die spätere Form, in welcher sie das Eigenthum eines ausgebildeten Kunststyles geworden und in die Reihe der schriftlich überlieferten Denkmale griechischer Poesie aufgenommen sind, nicht diese ist es, in der wir die Anfänge des Dramas zu suchen haben, sondern jene frühere, volksthümliche, von deren Formen sich nur noch dunkle Erinnerungen erhalten haben, deren Producte aber selten oder niemals der schriftlichen Aufbewahrung übergeben worden sind.

Was zunächst den Dithyrambos angeht, so scheint dieser schon in sehr früher Zeit jenen Wechsel in der Behandlung erfahren zu haben, dem jede Kunstgattung ausgesetzt ist, die sich längere Zeit im Munde eines bildungsfähigen Volkes behauptet. Bereits Pindar spricht von einem älteren dithyrambischen Styl, der zu seiner Zeit nicht mehr Sitte war[2]) und Aristoteles berichtet uns, dass der Dithyramb nicht nur im Laufe der Zeit die Antistrophen eingebüsst hätte, die diesem Liede früher eigenthümlich gewesen waren, sondern dass mit dem Wechsel der rhythmischen Form auch der seines Charakters verbunden gewesen wäre. Der Dithyramb nämlich, der bis dahin diegematisch d. h. erzählend gewesen war, nahm zugleich mit der monostrophischen Form einen mimetischen, d. h. darstellenden Charakter an;[3]) der Unterschied zwischen dem früheren und späteren Styl dieser Dichtungsart war also kaum geringer als der zwischen epischer und dramatischer Poesie. Zu welcher Zeit sich diese grosse Veränderung in der Behandlung des Dithyramben zugetragen habe, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit bestimmen; da man aber in den Fragmenten der Pindarischen Dithyramben keine Antistrophen mehr wahrnimmt und es auch, nach dem Urtheil der Metriker, unwahrscheinlich ist, dass sie jemals dergleichen gehabt haben,[4]) so wird man vermuthen dürfen, dass die von Pindar gemachte Unterscheidung zwischen dem älteren und neueren

---

1) Arist. poet. c. IV., 14 *γενομένη οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικὴ καὶ αὐτὴ (ἡ τραγῳδία) καὶ ἡ κωμῳδία, ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα, κατὰ μικρὸν ηὐξήθη.*

2) Strabo p. 469 ed. Cas. *μνησθεὶς δὲ (ὁ Πίνδαρος) τῶν περὶ τὸν Διόνυσον ὕμνων τῶν τε παλαιῶν καὶ τῶν ὕστερον.* cf. Fragm. Pind. 5 mit Böckhs Note T. II. p. 2 p. 581 sq.

3) Aristot. probl. XIX. *οἱ διθύραμβοι, ἐπειδὴ μιμητικοὶ ἐγένοντο, οὐκ ἔχουσιν ἀντιστρόφους, πρότερον δὲ εἶχον.*

4) Böckh ad fragm. Pind. 3 Tom. II. p. 2 p. 575 Herm. ad Aristot. poet. I, 2 p. 89.

Stylsich auf jene von Aristoteles angegebnen Formen des antistrophischen und monostrophischen Dithyrambos bezieht, von denen die letztere nicht lange Zeit vor Pindar aufgekommen sein kann. Denn von Melanippides, einem Zeitgenossen des Dichters, erfahren wir, dass er die Antistrophen durch lange Vorspiele zu ersetzen suchte,[1] ein Beweis, dass er ihren Verlust noch empfand.

Aber auch jene antistrophische Form des Dithyrambos, die Aristoteles nicht nur die ältere sondern auch mit vollem Recht die einfachere Weise dieses Liedes nennt, kann nicht die älteste Form desselben gewesen sein. Wir würden sonst den Dithyramb für nicht älter zu halten berechtigt sein, als die Lieder von Alkäos und Sappho, denn erst durch die äolischen Lyriker erhielt die griechische Poesie nach dem Bericht des Dionysios von Halikarnass die Anfänge der Strophenbildung.[2] Die Entwickelungsstufe, welche dieser Zeit vorangieng, kannte die strophische Behandlung der Verse noch nicht, sondern nur die stichische und systematische Compositionsweise, und gleichwohl sagt uns der Koryphäe derselben, Archilochos, „er verstände es, dem Herrscher Dionysos ein schönes Lied anzustimmen, einen Dithyramben, wenn der Wein sein Hirn in Flammen gesetzt hätte.“[3] Es ist daher keinem Zweifel unterworfen, dass der Dithyramb, da er schon zur Zeit des Archilochos gesungen wurde, auch zu eben dieser Zeit eine einfachere Form gehabt haben muss, nämlich die stichische oder die systematische.

Dieser Umstand wird auch durch die metrische Beschaffenheit des Dithyramben bestätigt, so weit wir im Stande sind, der ältesten Gestalt desselben nachzuforschen, denn diejenigen Gattungen von Rhythmen, in denen man erweislich Lieder dieser Art gedichtet hat, lassen uns auf keine andere Compositionsweise schliessen. Dass der Dithyramb freilich in heroischen Hexametern gesungen sein soll, wie man von mehren Seiten behauptet hat, ist nicht glaublich, denn die Aeusserung Plutarchs, Timotheos habe die frühesten epischen Nomen mit einander verbunden

1) Arist. rhet. III, 9. *ἔσκωψε Δημόκριτος ὁ Χῖος εἰς Μελανιππίδην, ποιήσαντι ἀντὶ τῶν ἀντιστρόφων ἀναβολάς· οἷ τ' αὐτῷ κακὰ τεύχει ἀνὴρ, ἄλλῳ κακὰ τεύχων. ἡ δὲ μακρὰ ἀναβολὴ τῷ ποιήσαντι κακίστη.* Daraus folgt zugleich, dass O. Müller irrt, wenn er Dorier II. S. 371 behauptet, der Dithyramb sei, so lange er Gattung der dorischen Lyrik geblieben, antistrophisch gewesen, auch geht dies nicht aus Dionys. Hal. de comp. verb. 19 p. 66 und Plut. de Mus. p. 1135. C. hervor, wie Ulrici Gesch. der Hellen. Dichtkunst II, S. 66 Anm. 5 behauptet.

2) Dionys. de comp. verb. c. 19. *οἱ μὲν οὖν ἀρχαῖοι μελοποιοί, λέγω δὲ Ἀλκαῖόν τε καὶ Σαπφώ, σμικρὰς ἐποιοῦντο στροφάς, ὥστε ἐν ὀλίγοις τοῖς κώλοις οὐ πολλὰς εἰσῆγον τὰς μεταβολάς, ἐπῳδοῖς τε πάνυ ἐχρῶντο ὀλίγοις.* cf. Boeckh de metr. Pind. L. III. c. XIV. p. 273.

3) Archil. fragm. XXXIX. ed. Liebel.

ὡς Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος
οἶδα, διθύραμβον, οἴνῳ συγκεραυνωθεὶς φρένας.

und dithyrambische Worte dazu gesungen,[1]) woraus Genelli abnahm, die Dithyramben seien bis zur Zeit dieses Dichters daktylisch gewesen,[2]) beweist uns nur, dass der daktylische Rhythmus der dithyrambischen Behandlung nicht geradezu widerstrebte, keineswegs, dass er ihr eigenthümlich war.[3]) Ebenso wenig möchte ich mit Lütcke deshalb auf eine ursprünglich daktylische Form schliessen, weil der Dithyramb zu Anfang erzählend war,[4]) sondern man wird hier von vorne herein zwischen den Liedern, die von einem Einzelnen gesungen wurden und denen, die ein ganzer Chor vortrug und mit seinem Tanz begleitete, zu unterscheiden haben. Die ersteren scheinen allerdings im daktylischen Versmaass und zwar in heroischen Hexametern componirt zu sein. Es waren jene Hymnen auf Dionysos, von denen sich noch einige unter den sogenannten Homerischen erhalten haben. Sie waren, wie die Dithyramben, zur Verherrlichung des Gottes bestimmt, wurden aber nur von einem Rhapsoden gesungen, mit der Cither begleitet und schlossen, wie es scheint, den Chorgesang sowohl wie die Begleitung durch den Tanz aus. Anders war es mit den Dithyramben, die als echte Volkslieder von Anfang an zugleich getanzt wurden und nach griechischer Sitte nicht ohne Chorgesang gedacht werden können. Hierzu waren andere Rhythmen erforderlich. Aber welche? —

Selbst wenn keine Ueberlieferung dafür spräche, so würde jeder, der die griechischen Versmaasse nur dem Namen nachkennt, sogleich auf den Bacchius geführt werden, denn der Bacchius war ja, wie die Griechen sagten, der dem Gott Bacches geweihte Fuss, der Bacchische Rhythmus wurde geblasen, als Dionysos in einer Pantomime, die uns Xenophon schildert, bei der schlafenden Ariadne erschien[5]) und die Gesänge, welche die Dithyrambendichter zum Preise des Gottes anstimmten, waren, wie der Scholiast zu Hephästion und Eustathios versichern, meistens aus diesem Versmaass gebildet.[6]) Nun sagt uns zwar Hephästion,

1) Plut. de mus. c. 4. *ὅτι δὲ οἱ κιθαρῳδικοὶ νόμοι οἱ πάλαι ἐξ ἐπῶν συνίσταντο, Τιμόθεος ἐδήλωσε. τοὺς γοῦν πρώτους νόμους ἐν ἔπεσι διαμιγνύων διθυραμβικὴν λέξιν ᾖδεν, ὅπως μὴ εὐθὺς φανῇ παρανομῶν εἰς τὴν ἀρχαίαν μουσικήν.*

2) Genelli: Theater zu Athen S. 12 cf. Kolster de parabasi p. 53.

3) Vergl. Welcker, Nachtrag zur Trilogie S. 231 Note 161. Lütcke de Graecorum Dithyrambis et poetis Dithyrambicis diss. inaug. Berol. 1829 p. 29.

4) l. c. p. 18.

5) Xen. symp. IX., 9, 2. *οὕτω φαινομένου τοῦ Διονύσου ηὔλειτο ὁ Βακχεῖος ῥυθμός.*

6) Schol. ad Heph. p. 159 Gaisf. *ὁ βακχεῖος ἐκλήθη οὕτως, ἐπειδὴ οἱ τῶν διθυραμβοποιῶν πρὸς Διόνυσον ὕμνοι ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἐκ τούτου τοῦ μέτρου ἦσαν.* Eustat. ad Od. VI. p. 247 Bav. *ἔχοντι (τῷ βακχείῳ) τὴν κλῆσιν ἀπὸ τοῦ Βάκχου Διονύσου, ᾧ ὕμνους ἐκ τοιούτου μέτρου ᾖδον οἱ διθυραμβοποιοί.* Lütcke de dithyr. p. 40 hätte die Wahrheit dieser Angaben meines Erachtens nicht bestreiten sollen.

man fände das bacchische Metrum nur selten und stets in kurzen Absätzen,[1]) doch es handelt sich hier wie gesagt um eine Epoche, aus der man überhaupt wenig schriftliche Ueberlieferung hatte. Die Lieder, welche das Volk dem Bacchos bei seinen Erndtefesten gesungen hatte, waren untergegangen aber der bacchische Rhythmus sprach noch als ein unvergängliches Denkmal von jener Zeit. Ein Fragment dieser Art, zwei bacchische Tetrameter, die sich aus dem grossen Schiffbruch gerettet haben und meines Erachtens unzweifelhaft einem Dithyramben angehören, hat uns inzwischen Hephästion selbst aufbewahrt.[2])

Ein andrer Rhythmus, den man ursprünglich zu den Dithyramben gebrauchte, scheint der anapästische gewesen zu sein, wenigstens war Theophrast, wie uns Cicero versichert, der Meinung, dass der freiere und reichere Dithyramb der späteren Zeit aus dem Anapästen hervorgegangen sei.[3])

Von dieser Compositionsweise hat sich allerdings auch nicht einmal ein Fragment erhalten, doch stimmt es wohl damit überein, wenn Proklos die hypophrygische Tonart dem Dithyramben vindicirt,[4]) denn diese war, wie Aristoteles sagt, von energischem Charakter,[5]) ebenso wenn Herodot von dem angeblichen Erfinder des Dithyramben, Arion, erzählt, er habe, als er jenen verhängnissvollen Sprung vom Schiffe auf den Delphin machte, den Nomos orthios gesungen;[6]) die Sage bleibt in sofern dem Charakter des von Arion erfundnen Liedes getreu, als dieser Nomos, wie uns Eustathios berichtet, zum Kriege aufregend[7]) also jedenfalls zu Marschliedern geeignet war, zu denen der anapästische Rhythmus von jeher vorzugsweise gebraucht worden ist.

Die hypophrygische Tonart aber war noch nicht einmal diejenige, die den Charakter dieser Dichtungsart vollkommen aufschloss. Der Dithyramb, sagt Aristoteles, gehört unwider-

---

1) Heph. p. 77 Gaisf.

2) l. c. ὁ ταῦρος δ' ἔοικεν κυρίξειν τιν' ἀρχάν
φθάσαντος δ' ἐπ' ἔργοις προπηδήσεταί νιν.

3) Cic. de orat. ad Qu. fratrem III. 48. Etenim sicut ille (Theophrastus) suspicatur, ex illis modis, quibus hic usitatus versus efficitur, post anapaestus, procerior quidam numerus effloruit; inde ille licentior et divitior fluxit Dithyrambus, cujus membra et pedes, ut ait idem, sunt in omni locupleti oratione diffusa.

4) Procl. Chrestom. p. 383 bei Gaisf. ὁ μὲν (Διθύραμβος) τῷ Φρυγίῳ καὶ Ὑποφρυγίῳ ἁρμόζεται.

5) Arist. probl. XIX, 49. ἦθος δ' ἔχει ἡ μὲν ὑποφρυγιστὶ πρακτικόν. διὸ καὶ ἐν τῷ Γηρυόνῃ ἡ ἔξοδος καὶ ἡ ἐξόπλισις ἐν ταύτῃ πεποίηται.

6) Herod. I, c. 24. τὸν δὲ ἐνδύντα τε πᾶσαν τὴν σκευὴν καὶ λαβόντα τὴν κιθάρην, στάντα ἐν τοῖσι ἑδωλίοισι, διεξελθεῖν τὸν νόμον τὸν ὄρθιον· τελευτῶντος δὲ τοῦ νόμου, ῥίψαι μιν ἐς τὴν θάλασσαν ἑωυτόν.

7) Eustat. ad Il. XI. p. 827 = 758, 8. τοιοῦτος γὰρ παρὰ τοῖς μουσικοῖς Ὄρθιος Νόμος, ἤγουν τρόπος ἐκεῖνος ᾠδῆς εἰς πόλεμον ἐρεθιστικός.

sprechlich dem Phrygischen an und erzählt zur Bestätigung dafür, dass Philoxenos, der einmal den Versuch machte, einen Dithyramb in dorischer Tonart zu singen, bald die Unmöglichkeit inne wurde, darin fortzufahren und unwillkührlich ins Phrygische übergieng. Der Charakter des Phrygischen aber war orgiastisch und pathetisch,[1] also zum leidenschaftlichen Tanze geeignet, und da Aristoteles ebenfalls von der Tragödie sagt, dass sie sich aus diesem Grunde zu Anfang des trochäischen Tetrameters bedient habe,[2] so kann es für unzweifelhaft gelten, dass die Dithyramben in frühester Zeit auch in trochäischen Tetrametern gesungen und getanzt wurden, ja es ist nicht unwahrscheinlich, dass die oben angeführten Worte des Archilochos, wie Welcker vermuthet,[3] dem Anfange eines solchen Liedes entnommen sind.

In diesen drei Taktarten mag nun der Dithyrambos lange als ein Festlied des Gottes Bacchos bestanden haben und zwar in derjenigen Weise metrischer Composition, die diesen Rhythmen eigenthümlich war und die zum Theil aus den Fragmenten hervorgeht, d. h. in der *κατὰ στίχον*, wenn er bacchisch oder trochäisch war, in der *κατὰ σύστημα*, wenn er aus Anapästen bestand. Immer aber wird er in diesen Formen den Charakter gehabt haben, den ihm Proklos zuschreibt, wenn er sagt: „Der Dithyramb ist bewegt und offenbart mit seinen Tänzen viel Begeisterung, weil er zu solchen Zuständen geeignet ist, die dem Gott am meisten eigenthümlich sind; in seinen Rhythmen ist er gefegt und bedient sich einfacher Worte,“[4]) dies Alles im Gegensatz zum Päan, der langsamer, feierlicher, aber dafür auch im

---

1) Aristot. polit. VIII. c. 7 ed. Goettl. *ἔχει τὴν αὐτὴν δύναμιν ἡ φρυγιστὶ τῶν ἁρμονιῶν, ἥνπερ αὐλὸς ἐν τοῖς ὀργάνοις· ἄμφω γὰρ ὀργιαστικὰ καὶ παθητικά. Δηλοῖ δ' ἡ ποίησις· πᾶσα γὰρ βακχεία καὶ πᾶσα ἡ τοιαύτη ποίησις μάλιστα τῶν ὀργάνων ἐστὶν ἐν τοῖς αὐλοῖς, τῶν δ' ἁρμονιῶν ἐν τοῖς φρυγιστὶ μέλεσιν λαμβάνει ταῦτα τὸ πρέπον· οἷον ὁ διθύραμβος ὁμολογουμένως εἶναι δοκεῖ φρύγιον. Καὶ τούτου πολλὰ παραδείγματα λέγουσιν οἱ περὶ τὴν σύνεσιν ταύτην ἄλλα τε καὶ διότι Φιλόξενος ἐγχειρήσας ἐν τῇ δωριστὶ ποιῆσαι διθύραμβον (τοῖς μύθοις) οὐχ οἷός τ' ἦν, ἀλλ' ὑπὸ τῆς φύσεως αὐτῆς ἐξέπεσεν εἰς τὴν προσήκουσαν ἁρμονίαν πάλιν.*

2) Aristot. poet. c. 4, *τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν.*

3) Nachtrag zur Tril. S. 231.

4) Procli Chrest. p. 383 bei Gaisf. *ἔστι δὲ ὁ διθύραμβος κεκινημένος καὶ πολὺ τὸ ἐνθουσιῶδες μετὰ χορείας ἐμφαίνων, εἰς πάθη κατασκευαζόμενος, τὰ μάλιστα οἰκεῖα τοῦ θεοῦ· καὶ σεσόβηται μὲν καὶ τοῖς ῥυθμοῖς καὶ ἁπλουστέροις κέχρηται ταῖς λέξεσιν.* Der Ausdruck *σεσόβηται* scheint nicht unabsichtlich und erinnert an die *σόβαι* der Satyrn. Passend führt daher Casaub. de sat. poes. p. 110 Ulpian zu Dem. Mid. an: *τὸ σοβεῖν συνεχοῦς κινήσεως τεκμήριον. ἔνθεν καὶ σόβους τοὺς Σατύρους, παρὰ τὸ σοβεῖν. κινητικώτατον γάρ ἐστιν ἐν τοῖς ζώοις. καὶ διὰ τοῦτο τοὺς σατύρους αὐτοὺς σόβας ἔχοντας γράφουσι.*

Ausdruck schwerer verständlich war und die zusammengesetzten Worte vorzog. [1])

Eine bedeutende Veränderung stand dieser Dichtungsart bevor, als die strophische Composition sich zu entwickeln anfieng. Hiermit war nicht nur der Wechsel von mehren Metris gegeben, sondern auch die Aufstellung des Chores musste eine andere werden. Statt des einfachen Rundtanzes, den der Chor in trochäischen oder bacchischen Tetrametern um den Altar des Gottes ausgeführt hatte, statt eines blossen Marschliedes, welches in einer systematisch behandelten Anzahl von Anapästen gesungen worden war, wurde jetzt eine kunstmässigere Anordnung Sitte, in welcher der Chor seinen Reigen in Wendung und Gegenwendung, Gehen und Kommen, zu manigfacheren Formen des Tanzes und Gesanges verknüpfen konnte. Diese Epoche werden wir indessen in Uebereinstimmung mit dem Entwickelungsgange der griechischen Musik und Poesie nicht früher annehmen können, als Alkman und Stesicheros den Grund zur chorischen Strophenbildung in Tanz und Gesang legten, [2]) denn die äolischen Lyriker scheinen die Strophen mehr zum Behufe von Einzelliedern als von Chorgesängen angewandt zu haben. Hiermit stimmt es nun völlig überein, wenn uns von mehren Seiten berichtet wird, Arion, der Schüler des Alkman, sei der Begründer des Dithyrambos. [3]) Dass er nicht der Erfinder, weder des Namens noch der Sache, sein konnte, wie uns von einigen Schriftstellern gesagt wird, [4]) geht schon aus dem Umstande hervor, dass Archilochos bereits Dithyramben dichtete, aber eine neue Gestalt, die in der Geschichte dieses Liedes Epoche machte, scheint er ihm allerdings gegeben zu haben und aller Wahrscheinlichkeit nach eben die antistrophische. [5]) Dabei indessen behielt der Dithyramb seinen erzählenden Ton, den er wahrschein-

---

1) Procl. l. l. ὁ νόμος–τοῖς ῥυθμοῖς ἀνεῖται καὶ διπλασίαις ταῖς λέξεσι κέχρηται.

2) Darauf scheint auch Plutarchs Ausspruch zu gehn: de mus. c. 12. ἔστι δέ τις Ἀλκμανικὴ καινοτομία καὶ Στησιχόρειος, καὶ αὗται οὐκ ἀφεστῶσαι τοῦ καλοῦ.

3) Herod. I, 23. Ἀρίονα τὸν Μηθυμναῖον–διθύραμβον, πρῶτον ἀνθρώπων, τῶν ἡμεῖς ἴδμεν, ποιήσαντά τε καὶ ὀνομάσαντα καὶ διδάξαντα ἐν Κορίνθῳ. Procl. Chrest. p. 382, 10 εὑρεθῆναι δὲ τὸν διθύραμβον Πίνδαρος ἐν Κορίνθῳ λέγει· τὸν δὲ ἀρξάμενον τῆς ᾠδῆς Ἀριστοτέλης Ἀρίωνα λέγει. cf. Pind. Ol. XIII, 25 wozu der Scholiast: ὅτι πρῶτος ἐν Κορίνθῳ διθύραμβος εἰσήχθη· ὃς ἦν κύκλιος χορός· Ἀρίωνος τοῦ Μηθυμναίου συστήσαντος αὐτόν.

4) Herod. a. a. O. und Suidas s. v. Ἀρίων.

5) Ulrici Gesch. der hell. Dichtkunst II. S. 491: Dass erst Arion den Dithyramben die antistrophische Form gegeben, muss so lange als gewiss angesehen werden, bis dargethan ist, dass dieselbe schon vor Alkman, dessen Schüler ja Arion genannt wird, irgendwo angewendet und entwickelt ist.

lich, ganz wie der Hymnos, von Anfang an gehabt hat, und selbst die neue Form, welche er durch die bestimmte Wiederholung von rhythmischen Abschnitten erhielt, scheint keinesweges eine verwickelte und besonders kunstreiche gewesen zu sein. Von Alkman, dem Lehrer des Arion, wissen wir, dass er Lieder von vierzehn Strophen dichtete, von welchen die ersten sieben ein anderes Metrum hatten, als die letzten.[1] Dies lässt uns vermuthen, dass auch die Dithyramben des Arion nur eine einfache Form gehabt haben werden, die darin bestanden haben mag, dass eine gefällige Zusammenstellung von Metris, wie sie dieser Dichtungsart eigen waren, öfters wiederholt wurde. Auch Aristoteles, der ohne Zweifel noch Beispiele von antistrophischen Dithyramben kannte, macht auf ihre Einfachheit aufmerksam. „Die Dithyramben," sagt er, „haben, seit sie nachahmend wurden, keine Antistrophen mehr; früher aber hatten sie dieselben. Der Grund davon ist der, dass früher die freien Leute selbst im Chor tanzten. Da war es freilich schwer, dass Viele auf einmal kunstgerecht singen sollten und deshalb trugen sie enharmonische Lieder vor. Denn der häufige Wechsel ist Einem leichter als Vielen und dem Schauspieler leichter, als den Choreuten, welche letzteren ihren Charakter behaupten. Deshalb machte man die Lieder für sie einfacher. Die Antistrophe aber ist etwas Einfaches, denn sie beruht auf Zahlenverhältnissen und wird von Einem Maasse gemessen.[2]" Somit also war jene antistrophische Form dazu bestimmt, von freien Leuten, von Dilettanten ausgeführt zu werden, und da diese einestheils weniger Uebung hatten, als Künstler von Fach, da anderntheils Stabilität der Charakter eines jeden Chorgesanges dem Sologesange gegenüber war, so musste jene Einrichtung eine gewisse Simplicität behaupten, wie sich diess überhaupt in einer so frühen Zeit, wie in der des Arion, kaum anders voraussetzen lässt.

Eine neue Metamorphose ereignete sich mit dieser Dichtungsart, als es Sitte wurde, monostrophische Lieder zu dichten, monostrophisch in dem Sinne, dass keine Wiederholung Statt fand.[3] Jezt nämlich verlor der Dithyramb nicht nur seine An-

1) Heph. p. 134. *ἔγραψε γὰρ ἐκεῖνος δεκατεσσάρων στροφῶν ᾄσματα. ὧν τὸ μὲν ἥμισυ τοῦ αὐτοῦ μέτρου ἐποίησεν ἑπτάστραφον· τὸ δὲ ἥμισυ ἑτέρου.*

2) Aristot. probl. XIX. p. 918, 15 Bekk. *οἱ διθύραμβοι, ἐπειδὴ μιμητικοὶ ἐγένοντο, οὐκέτι ἔχουσιν ἀντιστρόφους, πρότερον δὲ εἶχον. αἴτιον δὲ, ὅτι τὸ παλαιὸν οἱ ἐλεύθεροι ἐχόρευον αὐτοί· πολλοὺς οὖν ἀγωνιστικῶς ᾄδειν χαλεπὸν ἦν, ὥστε ἐναρμόνια μέλη ἐνῆδον. μεταβάλλειν γὰρ πολλὰς μεταβολὰς τῷ ἑνὶ ῥᾷον ἢ τοῖς πολλοῖς, καὶ τῷ ἀγωνιστῇ ἢ τοῖς τὸ ἦθος φυλάττουσιν. διὸ ἁπλούστερα ἐποίουν τὰ μέλη. ἡ δὲ ἀντίστροφος ἁπλοῦν. ἀριθμὸς γάρ ἐστι καὶ τῷ ἑνὶ μετρεῖται.* cf. Herm. de usu antistroph. in gr. trag. p. III.

3) Richtiger würde man diese Lieder *ἀπολελυμένα* nennen und mit

tistrophen, sondern er schlug auch in die entgegengesetzte Kunstform um; er wurde nachahmend, während er früher erzählend gewesen war, eine Epoche in dem Entwickelungsgange dieser Gattung, die man, wie oben bemerkt ist, schon vor Pindar zu setzen hat und nicht unwahrscheinlich war Lasos von Hermione, der Lehrer des Pindar, der Urheber derselben, denn auch er wird als der Erfinder des Dithyramben angegeben,[1]) womit doch schwerlich etwas Anderes gesagt sein kann, als dass er eine besondere Kunstform desselben begründete. Chorgesänge aber in monostrophischer Form werden sich vor dieser Zeit bei griechischen Dichtern nicht nachweisen lassen.

Endlich hätten wir noch von der letzten Umwandlung zu sprechen, die der Dithyramb in Athen durch Timotheos und Philoxenos erhielt. Davon lässt sich eben nur sagen, dass diese letzte Form im vollkommenen Gegensatz zu dem ursprünglichen Dithyramben stand. Statt der einfachen Sprache, welche Proklos an jenem für eigenthümlich hält, gehört jetzt gerade ein schwer verständlicher Ausdruck und eine Menge kühner Neuerungen im Gebiet der Wortbildung zu seinem Wesen,[2]) statt jener Einfachheit in Rhythmen und Bewegungen, die Aristoteles an der antistrophischen Form hervorhebt, herrscht jetzt eine vollständige Zügellosigkeit und dazu ein steter Wechsel der verschiedensten Harmonien.[3]) Statt jenes diegematischen Charakters endlich, der dem Dithyramben so lange treu geblieben war, hat er sich jetzt so ganz in das Gebiet der darstellenden Künste eingedrängt, dass es schwer wurde zu unterscheiden, ob der Cyclop des Philoxenos ein Drama oder ein Dithyramb genannt werden durfte.[4]) Diese Schrankenlosigkeit war es denn auch, die

---

den kitharodischen Nomen des Timotheos vergleichen, die Hephästion p. 119 Gaisf. dieser Klasse vindicirt.

1) Schol. ad Ar. Av. 1403. *Ἀντίπατρος δὲ καὶ Εὐφρόνιος ἐν τοῖς ὑπομνήμασί φασι τοὺς κυκλίους χοροὺς στῆσαι πρῶτον Λάσον τὸν Ἑρμιονέα, οἱ δὲ ἀρχαιότεροι Ἑλλάνικος καὶ Δικαίαρχος Ἀρίονα τὸν Μεθυμναῖον* schol. ad Pind. Ol. XIII, 25 *τὸ σπουδαιότατον τῶν Διονύσου διθυράμβων ἐν Κορίνθῳ πρῶτον ἐφάνη. ἐκεῖ γὰρ ὠράθη ὁ χορὸς ὀρχούμενος. ἔστησε δὲ αὐτὸν πρῶτος Ἀρίων ὁ Μεθυμναῖος, εἶτα Λάσος ὁ Ἑρμιονεύς.* Clem. Alex. strom. I. p. 308 *διθύραμβον ἐπενόησεν Λάσος Ἑρμιονεύς.*

2) In sofern steht der oben angeführten Beschreibung des Proklos Aristoteles gerade entgegen, wenn er poet. c. XXII. 18 sagt: *τῶν δὲ ὀνομάτων τὰ μὲν διπλᾶ μάλιστα ἁρμόττει τοῖς διθυράμβοις* und rhet. III. c. 2 *χρησιμώτατον ἡ διπλῆ λέξις τοῖς διθυραμβοποιοῖς· οὗτοι γὰρ ψοφώδεις* und c. 9 *τὴν δὲ λέξιν ἀνάγκη εἶναι ἢ εἰρομένην ἢ συνδέσμῳ μίαν ὥσπερ αἱ ἐν τοῖς διθυράμβοις ἀναβολαί.*

3) Dion. Hal. de comp. verb. p. 156 *οἱ δὲ διθύραμβοι καὶ τοὺς τρόπους μετέβαλον, Δωρίους τε καὶ Φρυγίους καὶ Λυδίους ἐν τῷ αὐτῷ ᾄσματι ποιοῦντες καὶ τὰς μελῳδίας ἐξήλαττον, τότε μὲν ἐναρμονίους ποιοῦντες, τότε δὲ χρωματικάς, τότε καὶ διατόνους, καὶ τοῖς ῥυθμοῖς κατὰ πολλὴν ἄδειαν ἐνεξουσιάζοντες διετέλουν.*

4) cf. schol. ad Arist. Plut. 290.

ihm den Spott des Aristophanes und die Missbilligung der Kunstrichter zuzog.

Werfen wir einen Blick auf die Entwickelung des Dithyramben zurück, wie sie mit wenigen Worten in dem Vorstehenden gegeben ist, so werden wir jetzt keinen Widerspruch mehr darin erblicken, wenn Pindar in drei verschiednen Gesängen die Erfindung dieser Dichtungsart an drei verschiedne Orte verlegt und in seinen Dithyramben selbst Theben als die Geburtsstätte derselben nennt, während er in der zwölften Olympischen Ode Korinth und in seinen Hyporchemen Naxos angiebt.[1]) An diese drei Orte scheint sich allerdings die Geschichte des Dithyramben zu knüpfen. Während Theben die monostrophische Form desselben hervorbrachte, durfte Korinth die antistrophische als sein Erzeugniss in Anspruch nehmen und noch früher bildete sich wahrscheinlich in Naxos, als einem Orte, der dem Dionysos besonders geweiht war, die stichische und systematische Form dieses Liedes aus, so dass alle drei sehr wohl zur Zeit des Pindar nebeneinander existiren und eine gleiche Ursprünglichkeit behaupten konnten. Es waren eben nur drei verschiedene Weisen eines und desselben Nationaltanzes, auf drei verschiednen Stufen seiner Entwickelung und ohne Zweifel mit besondern provinziellen Eigenthümlichkeiten ausgestattet.

Verbinden wir nun mit dem Gesagten noch, dass der dithyrambische Chor aus funfzig Mitgliedern bestand,[2]) dass er von einem Flötenspieler angeführt wurde[3]) und seinem Festcharakter gemäss sich schon in frühester Zeit mit mancherlei bunten Verkleidungen umgab, welche vorzugsweise Satyrmasken waren,[4]) so haben wir nicht nur eine hinlänglich geordnete Zusammenstellung der bedeutendsten Nachrichten, die uns die Alten über dies merkwürdige Product ihrer Lyrik hinterlassen haben, sondern wir begreifen auch vollkommen, dass der Dithyramb in dieser Gestalt schon gewissermassen Tragödie war, denn wenn man anders, wie Welcker nach dem Vorgange eines alten Erklärers annimmt, die *τραγῳδία* zunächst für ein Lied zu halten hat, welches von Sängern vorgetragen wurde, die sich mit

---

1) Schol. ad Pind. Ol. XIII., 25 *ὁ Πίνδαρος ἐν μὲν τοῖς Ὑπορχήμασιν ἐν Νάξῳ φησὶν εὑρεθῆναι πρῶτον διθύραμβον, ἐν δὲ τῷ πρώτῳ τῶν Διθυράμβων ἐν Θήβαις, ἐνταῦθα δὲ ἐν Κορίνθῳ.* Wozu Schott zum Proclos pag. 382, 9 bei Gaisfl die Bemerkung macht: Quid est, si non hoc, pugnantia dicere? —

2) Tzetzes ad Lycophr. I. p. 251 ed. Müller *χορὸς ἑστὼς κυκλικῶς ἔχων πεντήκοντα.*

3) Der *κύκλιος αὐλητής* Phryn. eclog. p. 167.

4) Daher Aristot. poet. c. 4 von der Tragödie: *ἔτι τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη.* Woher auch Suid. s. v. *Ἀρίων* diesem die Einführung der Satyrmaske zuschreibt, da er ja eben, seiner Meinung nach, der Erfinder des Dithyramben war.

Bockfellen angethan hatten,[1]) eine sehr gewöhnliche Maske der Satyrn, so ist eben der so ausgestattete Dithyramb bereits eine Tragödie, wenn auch noch in erzählender Form.

Ich habe diese meine Ansicht von dem Ursprunge und der Ausbildung des Dithyramben schon deshalb in ihren Grundzügen vorausschicken zu müssen geglaubt, weil die Meinungen über diesen Punkt so sehr verschieden sind, dass man fast fürchten muss, missverstanden zu werden, wenn dieser Gegenstand, der für die Geschichte der dramatischen Poesie von so grosser Bedeutung ist, nicht genügend aufgeklärt und festgestellt worden ist. Gleichwohl erfordert es die Billigkeit, dass ich auch die Gründe entwickle, welche mich abhalten, den Ansichten meiner Vorgänger beizutreten. Da es aber zu weit führen würde, auf Alles einzugehen, was über die Dithyramben gesagt worden ist und da man bis zum Anfange dieses Jahrhunderts mehr gesammelt als nach der Eigenthümlichkeit dieser Dichtungsart geforscht hat,[2]) so will ich nur auf das erwidern, was in den Einzelschriften von Timkowsky und Lütcke, und was von Welcker behauptet worden ist.

Die Schrift von Timkowsky über die Dithyramben[3]) hat allerdings das Verdienst, das Material über den vorliegenden Gegenstand in grösserer Vollständigkeit herbeigeschafft zu haben, als es bis dahin der Fall war, und mit Recht hat der Autor auf verschiedne Epochen dieser Dichtungsart aufmerksam gemacht; was er aber zur Charakteristik derselben beibringt, lässt sich auf keine Weise vertreten. Seiner Meinung nach nämlich war der Dithyramb zu Anfang ein enthusiastisches und in rhythmischer Hinsicht sehr wechselvolles Lied, welches erst später bei Pindar eine mehr geregelte, antistrophische Form annahm. Gegen alle historische Wahrscheinlichkeit wird als Beispiel der ersten Epoche von ihm ein Gesang aus den Bacchantinnen des Euripides (v. 64 — 165) angeführt, der schon deshalb für keinen Dithyramb gelten kann, weil er von einem tragischen und nicht von einem cyclischen Chor gesungen wurde. Die zweite Epoche, deren Koryphäe Pindar ist, unterscheidet sich nach der Meinung des Autors dadurch von der vorhergehenden, dass sie mehr Ruhe und Besonnenheit verräth; auch glaubt Timkowsky annehmen zu dürfen, dass die Pindarischen Dithyramben antistrophisch gewesen wären, worin ihm die Metriker schwerlich

1) s. Welcker, Nachtrag zur Tril. S. 240.

2) Der Angabe dieser Sammlungen, die ich nicht wiederholen will, und die Lütcke p. 8 ff. anführt, lässt sich noch Schott zum Proklos p. 382 ff. bei Gaisf. hinzufügen.

3) Romani de Timkowsky Commentatio de Dithyrambis eorumque usu ap. Graecos et Romanos, zuerst herausg. Moskau 1806 nächstdem abgedruckt in den acta seminarii Regii et societatis philologicae Lipsiensis cur. Beck. Vol. I. p. 204.

beistimmen werden. Die dritte Epoche endlich wich seiner Meinung nach aufs Neue von der Pindarischen Richtung ab und suchte jene ersten Begründer des Dithyramben an Kühnheit und Licenzen aller Art zu überbieten. Deshalb, glaubt Timkowsky, nannte Aristoteles diese die mimetischen Dithyramben, weil sie sich vorzugsweise damit beschäftigten, den älteren Styl der Dithyramben nachzuahmen. — Es bedarf wohl nicht mehr, als dieser Anführungen, um zu zeigen, wie wenig die ganze Untersuchung von historischem Geiste geleitet ist und wie sehr ihre Resultate in dieser Hinsicht aller Wahrscheinlichkeit widersprechen.

Viel umfassender und eindringlicher hat Lütcke in seiner Schrift über die Dithyramben und die Dithyrambendichter von diesem Gegenstande gehandelt.[1] Man findet hier nicht nur alles Fremdartige vermieden, sondern auch die Hauptpunkte auf die es bei der Untersuchung ankommt, sämmtlich in Erwägung gezogen. Auch die drei Perioden in der Entwickelung dieser Dichtungsart, die erste vor Arion, die zweite von Arion bis Pindar und die dritte von Pindar bis zum Ende der Dichtkunst sind im Ganzen richtig angegeben; nur in Bezug auf ihre Charakteristik würde ich ebenfalls nicht unbedeutende Einwendungen zu machen haben. So scheint mir gleich die erste Periode, wenn sie weiter nichts enthalten soll, als cyclische Chöre, welche in heroischen Hexametern und später in trochäischen Tetrametern antistrophisch sangen,[2] zu eng und in sofern unrichtig gefasst, als man in diesen Versgattungen in der frühesten Epoche der griechischen Dichtkunst keine antistrophische Composition gemacht hat; soll aber damit Alles verbunden werden, was überhaupt an den Festen des Dionysos geschah, sogar mit Einschluss des Fremdartigen, so geräth der Begriff der Dithyramben in grosse Unbestimmtheit. Dies Letztere aber scheint die Meinung des Autors zu sein, wenn man die Vorstellung genauer betrachtet, die er sich von dem Verdienst des Arion um den Dithyramben macht. Arion soll nämlich, seiner Meinung nach, nicht nur der erste gewesen sein, der seinen Chor ein sehr schwieriges Gedicht aus verwickelten Metris und ohne Antistrophen gelehrt habe, sondern er soll auch alle fremdartigen dramatischen Elemente, welche der Dithyramb in sich aufgenommen hatte, daraus verbannt haben.[3] Hiergegen würde ich zunächst einwenden

1) F. G. L. A. Lütcke: De Graecorum Dithyrambis et poetis Dithyrambicis diss. inaug. Berol. 1829.

2) p. 38 Primi Dithyrambi antistrophici fuisse affirmantur ab Aristotele; chori autem dux primum heroico tum trochaico utebatur metro. Es ist nicht richtich, dass Aristoteles gesagt haben soll, die frühesten Dithyramben seien antistrophisch gewesen. Er sagt nur, dass sie es früher d. h. vor seiner Zeit, gewesen wären.

3) p. 29 Arionem primum chorum sibi elegisse e popularium numero,

müssen, dass Arion nicht in einer Zeit lebte, wo man schwierige und verwickelte Chorgesänge dichtete, denn ohne Zweifel wurde damals noch der Dithyramb von freien Männern getanzt, nicht von gemietheten und bezahlten Choreuten. Es lässt sich daher annehmen, dass er einfach war. Ebenso wenig wird man aber bei Berücksichtigung der Entwickelungsstufe, auf der sich die griechiche Poesie damals befand, zu glauben geneigt sein, Arion habe dem Dithyramben seine antistrophische Form genommen, da gerade zu jener Zeit die grössere Ausbildung derselben noch bevorstand. Eine scheinbare Begründung gewinnt diese Annahme freilich dadurch, dass Arion, nach dem Bericht des Suidas, dem Dithyrambenchor die Satyrmaske gegeben haben soll, worin Lütcke jenen Uebergang zum mimetischen Dithyramben erblickt, der, wie Aristoteles sagt, den Verlust der Antistrophen zur Folge hatte. Jedenfalls aber hat Aristoteles an jener Stelle, wie überall, unter Nachahmung mehr als blosse Verkleidung, nämlich die bewusste Darstellung ethischer Vorgänge verstanden, keine Maskerade, wie sie bei unzählichen Festen vorkam. Was nun endlich die Absonderung fremder Elemente angeht, so muss es hier noch unentschieden bleiben, ob eine Vermischung derselben mit dem Dithyramben vor Arion schon existirt hat.

Mit besonderer Aufmerksamkeit werden wir die von Welcker aufgestellte Meinung prüfen müssen,[1]) da dieselbe nicht nur das Resultat einer sehr umsichtigen Betrachtung ist, sondern auch die Basis für ähnliche Untersuchungen, wie die vorliegende, abgiebt. Auch Welcker erkennt die verschiedene Gestalt an, welche der Dithyramb vor und nach Arion gehabt hat, doch macht er die antistrophische Behandlung desselben nicht von Arion, sondern von der Aufnahme der cyclischen Chöre in die Städte abhängig,[2]) eine Vermuthung, deren Gültigkeit meines Erachtens ebenso wenig zu beweisen, wie zu widerlegen ist. Die Gestalt des Dithyramben indessen, welche dieser Neuerung vorausgieng, scheint Welcker etwas zu sehr zu beschränken, wenn er sie allein nach den Andeutungen des Aristoteles abmisst, woraus sich eben nur abnehmen lässt, dass der sprachliche Ausdruck ein possenhafter, das Versmaass zum Tanz geeignet und trochäisch, die Maske

---

quem docuerit, ut carmen jam difficillimum factum propter metra impedita et intricata caneret populi loco, verisimile est. Annon igitur primus erat, qui novum hoc genus, quod, quum jam nullis strophis gauderet, a veteribus carminibus valde differebat, Dithyrambi nomine donabat. Dithyrambica demum proprio significatu facta est poesis secretis omnibus elementis alienis, quae a pristino Dithyramborum genere, quasi rudi chao, in alia genera, praecipue quibus originem dederant, dramata, transierant, additis contra novis dithyrambico generi postea idoneis, quod per Arionem factum est.

1) Nachtrag zur Tril. S. 228 ff.
2) S. 272.

die von Satyrn war. Es lässt sich kaum erwarten, dass bei einem Nationalliede, welches durch ganz Griechenland verbreitet war, die Form eine so feststehende und überall in Sprache, Metrum, Tanz und Geberde unveränderte gewesen sein soll, um so weniger, da ja die Satyrmaske nicht überall mit dem Dithyramben verbunden war und schon aus diesem Grunde der Charakter der verschiedenen Chöre und Tänze ein sehr verschiedner gewesen sein kann. Keinesfalls aber dürfte sich, wie Welcker meint, aus den Worten des Aristoteles nachweisen lassen, dass der Dithyramb von jeher ausser jenen Satyrtänzen auch noch einen mimischen Theil gehabt habe.[1] In diesem Falle würde Aristoteles sich selbst widersprechen, da er ja von der mimetischen Art von Dithyramben erst den Verlust der Antistrophen datirt, also unmöglich der Meinung sein konnte, dass der Dithyramb von jeher etwas Mimetisches gehabt habe.

Sollte man mir hierin beistimmen, weil ich das Zeugniss des Philosophen auf meiner Seite habe, so wird es freilich schwerer halten, in einem andern Falle Billigung zu finden, wo es sich darum handelt, die Notiz eines alten Schriftstellers zu verwerfen. Ich meine jene Stelle des Suidas, auf welche man in neuerer Zeit so viel Gewicht gelegt hat, die aber meiner Meinung nach mit Allem, was wir sonst von der Ausbildung des Dithyramben wissen, im Widerspruch steht. Suidas nämlich erzählt, „dass Arion nicht nur zuerst einen Chor aufgestellt, ihm einen Dithyramben vorgesungen und dem Liede, welches der Chor darauf sang, seinen Namen gegeben habe, sondern dass er auch Satyrn eingeführt habe, welche Verse vorgetragen hätten.“[2] Welcker ist der Meinung, dass die Worte wahrscheinlich aus den Schriften von Hellanikos oder Dikäarchos entnommen seien, welche dem Arion das Verdienst zuschrieben, den ersten cyclischen Chor aufgestellt zu haben,[3] doch fürchte ich, dass sie aus sehr verschiedenen Quellen geflossen sind und im Wesentlichen auf Missverständnissen beruhen. Was zunächst die Nachricht angeht, dass Arion dem von ihm erfundenen Chorgesange seinen Namen gegeben haben soll, so scheint sie nur eine Wiederholung der naiven Worte des Herodot zu sein, und man muss in der That erst mit Welcker zu der gewagten Annahme schreiten, der ursprüngliche Verfasser jener Worte habe mehr sagen wollen, als Suidas hierin wirklich sagt, um dieser Nachricht einen Schein von historischer Berechtigung zu geben. Wenn Welcker ferner meint, ein Gelehrter, wie Hellanikos oder Dikäarchos, hätte, um der Stadt Korinth eine besondere Ehre zu

1) S. 230.

2) Suid. s. v. Ἀρίων· λέγεται καὶ πρῶτος χορὸν στῆσαι καὶ διθύραμβον ᾆσαι καὶ ὀνομάσαι τὸ ᾀδόμενον ὑπὸ τοῦ χοροῦ καὶ Σατύρους εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας.

3) Schol. ad Arist. Av. 1403.

erweisen, nicht behaupten können, der einfache Dithyramb sei nicht älter gewesen als Arion, so sehe ich keinen Grund, warum sich Korinth hierdurch nicht hätte geehrt fühlen sollen. Galt es doch bei den Griechen schon für ein Verdienst, auch nur einen Vers erfunden oder besonders wohlklingend gebraucht zu haben, wie viel mehr nicht eine ganz neue Dichtungsart? — Allerdings aber werden diese Schriftsteller nicht gesagt haben, dass Arion die Dithyramben erfunden, sondern nur dass er dem Tanz und Gesang des cyclischen Chores eine besondere Einrichtung, nämlich die antistrophische, gegeben hätte, wovon Suidas freilich nichts berichtet. Wenigstens müsste in ihren Schriften mehr gestanden haben, als sich nach Allem, was wir von den Dithyramben wissen, vermuthen lässt, wenn sie, wie Welcker meint, dem Arion das Verdienst zuschrieben, Dithyramben unter besonderen Namen, mit verschiednem Inhalt, verschiedner Tonart oder Ausführung, vielleicht bei verschiedner Zusammensetzung des Chores gedichtet zu haben. Hierdurch würde Arion nicht der Schöpfer von einer, sondern von einer unbestimmten Anzahl von Gattungen werden, die wir insofern nicht mit den Nomen des Terpandros vergleichen können. Ein andrer Widerspruch lässt sich nun auch in der folgenden Nachricht nicht verkennen, dass nämlich Arion erst die Satyrn eingeführt habe. Dass diese bereits in frühester Zeit zu der Aufführung des Dythyramben gehörten, hat Welcker im fünften Abschnitt seiner Schrift über das Satyrspiel dargethan. Auch diese Nachricht muss daher anders gedeutet werden, wenn Suidas aus guter Quelle geschöpft haben soll. Welcker nimmt deshalb an, dass nicht von einer ersten, sondern von einer zweiten, nochmaligen Einführung derselben die Rede ist. Seiner Meinung nach nämlich verloren die Choreuten bei der Aufnahme ihrer Tänze in die Stadt, die Satyrmaske und Arion fügte dadurch, dass er einen Theil derselben wieder in Bockfelle kleidete, dem schon veredelten und in den Kreis der Kunst erhobnen Chorgesange etwas von der alten ländlichen Lustigkeit hinzu, wie Pratinas später der Tragödie das Satyrspiel hinzufügte als eine Erinnerung an den Ursprung derselben, doch mit dem Unterschiede, dass dies ein Nachspiel für sich war und von besondern Personen aufgeführt wurde, während die Satyrn des Arion keinen besondern Chor ausserhalb des Dithyramben, sondern immer noch einen integrirenden Bestandtheil desselben ausmachten.

Es will mir, offenherzig gesagt, vorkommen, als ob Welcker hier, um die Ehre des Suidas zu retten, die des Arion aufs Spiel gesetzt hätte. Pratinas verfuhr ohne Zweifel mit einem sehr richtigen Takt, als er seinen Satyrchor in eigends dazu bestimmten Stücken, vollständig gesondert von dem Chor der Tragödie, an die Thymele des Dionysos zurückführte. Arion aber musste, wie es mir scheint, nicht eben künstlerisch verfah-

ren sein, wenn er einfache Männer- und Knabenchöre mit einem Zusatz von Satyrn versehen hätte. Welchen Ruhm hätte ihm wohl eine solche Erfindung bringen können? — Suidas aber sagt noch mehr. Er behauptet sogar, die Satyrn hätten bei dieser Einführung durch Arion Verse gesprochen, — denn so wird man allerdings zu übersetzen haben, wenn man die Sache genau nimmt, — und dies, während der sonstige Chor sang. Dass man Verse sprach, statt sie zu singen, ist freilich eine Neuerung, welche Plutarch schon dem Archilochos zuschreibt,[1]) doch man ist nicht berechtigt zu glauben, dass dies andre als jambische gewesen sind, und gerade dieser Rhythmus scheint dem Dithyramben völlig fremd gewesen zu sein. Er wird erst da genannt, wo sich aus dem Dithyramben die Tragödie entwickelte, als der Dialog entstand. Auch würde seine Einfachheit mit den künstlicheren Sylbenmaassen und der antistrophischen Einrichtung des Dithyramben, welche Welcker in die städtische Orchestra versetzt, nicht wohl übereinstimmen. Ferner: wenn man auch von solchen Gedichten, die dem Ausdruck der Empfindung eines Einzelnen angehörten, vermuthen kann, dass sie gesprochen wurden, wer möchte dies von den Versen eines Chores glauben und zumal eines Satyrchores? — Der griechische Chor sprach, so weit sich historisch nachweisen lässt, wohl nicht eher als auf der Bühne und auch hier nur durch den Chorführer. Auch in diesem Punkte also muss Suidas seine Quelle missverstanden oder gefabelt haben.

Nach Welckers Vorstellung erhält nun freilich der Dithyramb gerade durch diese sprechenden Satyrn beinahe den Anstrich eines Phallosliedes. Es scheint ihm deutlich, dass mit diesen gesprochenen Versen ein Zwischenspiel, etwas zum Dithyramben selbst Gehöriges, nicht gemeint sei, und er zweifelt nur, ob die Satyrn einzeln aufgetreten und mit ihren Scherzen über Stellen der mimisch-musikalischen Vorstellung diese kurz unterbrochen hätten oder ob sie sich unter einander geneckt hätten, so dass Suidas hier eigentlich eine Erfindung des Lasos, die sogenannten ἐριστικοὶ λόγοι, gemeint und dem Arion als Verdienst angerechnet habe[2]). Ich kann mich weder von der Wahrscheinlichkeit der ersten, noch von der der zweiten Annahme überzeugen. Wenn anders dieses ganze Auftreten der Satyrn und ihr Sprechen in Versen, wie Welcker glaubt, eben nur ein Zwischenspiel war, welches zum Dithyramb selbst eigentlich nicht gehörte, und hierin gleichwohl das Verdienst des Arion um diese Gattung von Lie-

1) Plut. de mus. p. 1140 ἔτι δὲ τῶν μὲν ἰαμβείων τὰ μὲν λέγεσθαι τὰ δὲ ᾄδεσθαι, Ἀρχίλοχόν φασι καταδεῖξαι, εἶθ' οὕτω χρήσασθαι τοὺς τραγικοὺς ποιητάς.

2) Aehnliche Ansichten finden sich bei Jacob Quaest. Soph. p. 27 Ulrici Gesch. d. hell. Dichtkunst II, 489 u. A.

dern liegen soll, so weiss ich nicht, wie die Griechen dazu gekommen sein sollen, ihm da die Ehre der Erfindung zuzuschreiben, wo er zu dem Vorhandnen nur ein reines Parergon hinzufügte. Seine Reform in dieser Dichtungsart muss, wenn sie seinen Ruhm begründen soll, meines Erachtens durchaus eine durchgreifende gewesen sein. Sie kann sich nicht auf blosse Zusätze, auf Einzelheiten beschränkt haben, zumal wenn diese heterogener Art waren. Um daher meine Meinung über jene Worte des Suidas in aller Kürze zusammenzufassen, so scheint es mir, als ob derselbe nur die Aeusserungen des Herodot und anderer Schriftsteller aufgenommen und weiter ausgeführt hat. Es genügte ihm nicht, mit den Worten des Vaters der Geschichte zu wiederholen, dass Arion den Dithyramben erfunden und ihm seinen Namen gegeben habe, sondern er verband damit auch noch die Nachricht des Hellanikos und Dikäarchos, dass Arion zuerst den cyclischen Chor geordnet habe. Endlich fügte er aus einer uns freilich unbekannten Quelle hinzu, dass er diesem die Satyrmaske und das Metrum gegeben habe, während eben seiner Meinung nach der Chor früher wahrscheinlich nur aus unverkleideten Choreuten bestand, die sich den ungeregelten Ausbrüchen ihrer Weinlaune überliessen. Dem ἔμμετρον dieser Gesänge scheint ein ἄμετρον gegenüber gedacht werden zu müssen. Dass Suidas hierbei eine Trennung des Chores von den Satyrn im Sinne gehabt habe, ist mir deshalb nicht glaublich, weil er sonst nicht εἰσενεγκεῖν sondern ἐπεισενεγκεῖν gesagt haben würde und wenn diese fortfällt, so ist man auch nicht berechtigt, einen Gegensatz zwischen ᾄδειν und λέγειν anzunehmen, da ja die Satyrn eben die Choreuten waren, von denen Suidas sagt, dass sie gesungen hätten. Zum Schluss würde nun noch zu erörtern sein, wie Suidas und seine Vorgänger darauf kamen, dem Arion die Erfindung einer Dichtungsart zuzuschreiben, welche erweislich schon viel früher existirte. Dies, glaube ich, wird man aus dem Umstande abzuleiten haben, dass der Dithyramb als eine besondere Gattung der griechischen Litteratur allerdings nicht älter wie Arion zu sein scheint, denn wenn schon uns Archilochos sagt, dass er ein solches Lied zu singen verstände, so hat man doch unter den mannigfachen Klassen von Gedichten, die ihm zugeschrieben werden, keine Dithyramben unterschieden, noch sind dergleichen von einem Dichter vor Arion bekannt geworden. Daher ist es erklärlich, dass man diesen zum Erfinder der ganzen Gattung machte.

Ich kehre zu dem Anfange der Untersuchung zurück. Nicht die Gestalt, welche der Dithyramb durch Arion erhielt, war es, aus welcher die Tragödie hervorgieng, sondern jene ältere, von der Archilochos spricht und über die wir, da es uns an schriftlich überlieferten Beispielen fehlt, nur noch muthmasslich bestimmen können. Wenn wir aber anders darin dem Ausspruche

des Aristoteles Glauben schenken dürfen, dass der Dithyramb bis zum Verlust seiner Antistrophen noch diegematisch oder erzählend war, so geht allerdings hieraus hervor, dass er noch manche Umwandlung durchmachen musste, ehe er die Anfänge des eigentlichen Dramas in sich aufnehmen konnte und eben diese Periode scheint auch der Philosoph anzudeuten, wenn er sagt, die Tragödie habe mannigfachen Wechsel erfahren, bis sie zu einer festen Gestalt kam.[1]) Die nächstliegende Abweichung von dem ursprünglichen Dithyramben scheint nun die gewesen zu sein, dass man nicht mehr den Gott Dionysos selbst zum Gegenstande der Verehrung machte, sondern irgend einen Heroen. So erzählt uns Herodot, die Sikyonier hätten statt des Gottes Dionysos ihren Stammheros Adrast in tragischen Chören besungen und seine Leiden verherrlicht; erst Kleisthenes habe diese Chöre ihrer ursprünglichen Bestimmung zurückgegeben, die Gesänge dem Dionysos, das andere Opfer dem Melanippos.[2]) Dies Beispiel wird zu seiner Zeit nicht allein dagestanden haben. Der Gedanke, statt des Dionysos den Adrast zu verehren, lag nicht ganz nahe, da von einer Verwandtschaft zwischen diesen beiden Dämonen keine Kunde existirt; gerade der Merkwürdigkeit und seines abnormen Anstriches wegen scheint eben auch Herodot den Fall zu erwähnen. Die Bestrafung des Königs Lykurgos in Thracien, die des Pentheus in Theben, der Tod der Semele, des Ikarios, der Erigone, der Wahnsinn und die Verbannung des Athamas, die Verzweiflung der Ino und andere tragische Vorfälle, welche mit der Einführung des dionysischen Cultus zusammenhiengen, werden an den Orten, wo man diese Heroen verehrte, ebenfalls ihre festliche Verehrung gefunden haben und können leicht über das Andenken an den Gott die Oberhand gewonnen haben. War aber dieser Schritt einmal geschehn, so lag der Uebergang zu ferner liegenden Gegenständen der Verherrlichung auf der Hand.

Doch nicht der Wechsel des Gegenstandes allein ist es, der die Ausbildung einer neuen Gattung von Gedichten herbeiführte; noch mehr Antheil scheint hieran die verschiedne Zusammensetzung des Chores zu haben, der, wie wir oben bereits bemerkten, nicht immer aus Satyrn bestand, wenn schon die Tragödie hiervon ihren Namen erhielt. Zenobios erzählt uns, dass die Dichter, der ursprünglichen Sitte untreu, die Chöre nicht ferner Dithyramben auf Dionysos hätten singen lassen, sondern dass sie

---

1) poet. c. 4. πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγῳδία ἐπαύσατο.

2) Herod. V. c. 67 τά τε δὴ ἄλλα οἱ Σικυώνιοι ἐτίμων τὸν Ἄδρηστον καὶ δὴ πρὸς τὰ πάθεα αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιρον, τὸν μὲν Διόνυσον οὐ τιμέωντες, τὸν δὲ Ἄδρηστον· Κλεισθένης δὲ χοροὺς μὲν τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε, τὴν δὲ ἄλλην θυσίην τῷ Μελανίππῳ.

Giganten und Centauren gedichtet hätten, woher denn die Zuschauer im Scherz gesagt hätten, dies habe ja nichts mit Dionysos zu thun.[1]) Suidas, Photios und Michael Apostolios, welche ebenfalls die Entstehung des Sprüchworts οὐδὲν πρὸς Διόνυσον historisch zu begründen suchen, berichten uns, dies sei aufgekommen, als Epigenes von Sikyon, statt der herkömmlichen Dithyramben, Tragödien zur Verherrlichung des Dionysos zu dichten unternommen habe[2]) und mit Recht bemerkt W. Schneider, dass in der Erklärung dieses Sprüchwortes eine kurze Geschichte der Tragödie, oder richtiger des Ursprungs derselben enthalten sei.[3]) Denn nach Suidas hielten einige den Epigenes von Sikyon für den ersten Tragiker und setzten ihn zum Theil kurz vor Thespis zum Theil noch höher hinauf,[4]) eine Aeusserung, die allerdings dadurch grosses Gewicht erhält, dass Aristoteles sagt, die Erfindung der Tragödie nähmen einige dorische Städte im Peloponnes für sich in Anspruch[5]) und noch bestimmter Themistios, die Erfinder der Tragödie seien die Sikyonier; in Attika habe sie nur ihre Vollendung erhalten.[6]) Hieraus scheint wenigstens so viel mit Sicherheit hervorzugehen, dass der Uebergang von dem erzählenden Dithyramben zur darstellenden Tragödie bei den Dorern und namentlich in Sikyon gemacht wurde. Dass aber beide, Dithyramb und Tragödie, neben einander bestanden und die letztere wenigstens noch keine vom Chor gesonderten Elemente aufzuweisen hatte, geht daraus hervor, dass uns Athenäos sagt: die ganze satyrische Poesie habe in alter Zeit aus Chören bestanden, wie auch die damalige Tragödie. Beide hätten keine Schauspieler gehabt.[7]) Was vollkommen glaublich ist, denn der

---

1) Zenob. V. p. 40 τῶν χορῶν ἐξ ἀρχῆς εἰθισμένων διθύραμβον ᾄδειν εἰς τὸν Διόνυσον, οἱ ποηταὶ ὕστερον ἐκβάντες τὴν συνήθειαν ταύτην, Γίγαντας (statt Αἴαντας nach Bentley und Herm. Leipz. Literaturz. v. 1827 No. 15. S. 113) καὶ Κενταύρους γράφειν ἐπεχείρουν· ὅθεν οἱ θεώμενοι σκώπτοντες ἔλεγον· οὐδὲν πρὸς Διόνυσον. διὰ γοῦν τοῦτο τοὺς Σατύρους ὕστερον ἔδοξεν αὐτοῖς προεισάγειν, ἵνα μὴ δοκῶσιν ἐπιλανθάνεσθαι τοῦ θεοῦ.

2) Suid. οὐδὲν πρὸς Διόνυσον· Ἐπιγένους τοῦ Σικυωνίου τραγῳδίας εἰς τὸν Διόνυσον ποιήσαντος ἐπεφώνησάν τινες τοῦτο. ὅθεν ἡ παροιμία. cf. Phot. u. Mich. Apost. unter demselben Artikel.

3) G. Schneider: de origg. trag. gr. Vratisl. 1817 p. 48.

4) Suid. s. v. Θέσπις, ἑκκαιδέκατος ἀπὸ τοῦ πρώτου γενομένου τραγῳδιοποιοῦ Ἐπιγένους τοῦ Σικυωνίου τιθέμενος, ὡς δέ τινες δεύτερος μετὰ Ἐπιγένην. Ἄλλοι δὲ αὐτὸν πρῶτον τραγικὸν γενέσθαι φασίν.

5) Arist. poet. c. 3 διὸ καὶ ἀντιποιοῦνται τῆς τε τραγῳδίας καὶ τῆς κωμῳδίας οἱ Δωριεῖς, τῆς μὲν κωμῳδίας οἱ Μεγαρεῖς καὶ τῆς τραγῳδίας ἔνιοι τῶν ἐν Πελοποννήσῳ.

6) Themist. orat. XIX. p. 487 u. Petav. Par. 1618 τραγῳδίας μὲν εὑρεταὶ Σικυώνιοι, τελεσιουργοὶ δὲ Ἀττικοί.

7) Athen. XIV. p. 630. C. συνεστήκει δὲ καὶ σατυρικὴ πᾶσα ποίησις τὸ παλαιὸν ἐκ χορῶν ὡς καὶ ἡ τότε τραγῳδία· διόπερ οὐδὲ ὑποκριτὰς εἶχον.

Dithyramb erhielt auch erst einen mimetischen Charakter nach dem Verlust seiner Antistrophen, also frühestens zur Zeit des Lasos; die Tragödie dagegen hatte bereits bei der veränderten Gestalt ihres Chores und bei dem Wechsel ihres Gegenstandes eine mimetische Form angenommen, weshalb uns Diogenes Laertios sagt, in der Tragödie habe früher der Chor allein eine Handlung dargestellt. [1])

Dieser Umstand ist es, der mich besonders dazu veranlasst, die sogenannte lyrische Tragödie als eine besondere Entwickelungsstufe in der Ausbildung des Dramas anzuerkennen.[2]) Fiele der hier erwähnte Uebergang aus dem erzählenden Dithyramben in die darstellenden Chöre, wie sie Diogenes Laertios nennt, in eine Zeit, in der sich bereits die monostrophische Form der Dithyramben nachweisen liesse und erwähnte eben Athenäos nicht jener beiden Gattungen als unabhängig neben einander, so dass man bei der äusseren Gleichheit doch auf eine innere Verschiedenheit schliessen müsste, so würde ich unbedenklich der Meinung derer beitreten, welche gar keinen Unterschied zwischen dem Dithyramben und jener, nur vom Chor ausgeführten Tragödie, annehmen. Daher eben kommt es mir auch so vor, als wenn diejenigen, welche dem Dithyramben dieser Zeit nicht den diegematischen, der Tragödie nicht den mimetischen Charakter zuschreiben, bei der Aufrechthaltung dieser von Böckh nachgewiesenen Gattung in grosse Schwierigkeiten gerathen sind und zu mancherlei willkührlichen Annahmen gezwungen wurden. So z. B. der um die Entwickelung dieser Frage so hoch verdiente Welcker.

Welcker glaubt, wie ich bereits oben erwähnte, dass der Dithyramb schon so, wie ihn Aristoteles in der Poetik beschreibt, mimetisch gewesen sei oder mindestens gewesen sein könne.[3]) Die Folge davon ist die, dass er sich genöthigt sieht, zu erklären, die lyrische Tragödie sei eine Gattung, deren Begriff und unterscheidende Merkmale noch nicht gefunden seien und dass er, in Ermangelung aller Nachrichten, aus dem blossen Namen schliesst, die lyrische Tragödie habe sich darin vom Dithyramben unterschieden, dass sie nicht zur Flöte oder zur Pfeife, sondern zur Laute gesetzt und aufgeführt worden sei. Hierbei aber scheint Welcker ausser Acht gelassen zu haben, dass gerade der Name dieser Gattung als einer lyrischen durch alte Zeugnisse nicht bestätigt ist und deshalb wohl von keinem Gewicht sein kann, aber selbst davon abgesehen, ist es mir nicht wahrscheinlich, dass an dionysischen Festen, — und an andern wird man doch jene Auffüh-

---

1) Diog. Laert. III., 56 ὥσπερ δὲ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγῳδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν.

2) Vgl. Boeckh. Staatshaushalt der Athener II. S. 362.

3) Nachtr. zur Tril. S. 230.

rungen nicht gemacht haben, — die Laute statt der Flöte so früh hätte zur Anwendung kommen sollen, um so weniger, da wir auch in dem attischen Drama noch stets die letztere als die Begleiterin des tragischen wie des komischen Chores finden.[1]) Aehnlich scheint es auch Ulrici ergangen zu sein. Auch er ist der Meinung, „in jenem älteren Dithyramben habe eine Darstellung von Thaten und Schicksalen des Gottes durch den Vorsänger statt gefunden, welche der Chor theils mit orchestischen Bewegungen mimisch begleitet, theils durch hymnischen Gesang zum Preise des Gottes unterbrochen habe.[2]) Die tragischen Chöre aber, welche er für ausschliessliches Eigenthum der Dorer hält, hätten sich von jenen nur durch die Ablegung der Satyrmaske unterschieden, während auch bei ihnen die Vorsänger in jener selbstständigeren Thätigkeit zwischen dem Gesange und Tanze des Chores aufgetreten seien, ein Umstand, den man dazu benutzt hätte, ihren Aufführungen den Namen von tragischen Dramen zu geben.“[3] Auf diese Benennung aber hätten, glaube ich, bei solcher Gestalt der Dinge die dithyrambischen Chöre doch weit grösseren Anspruch gehabt. Denn wenn anders auch dort eine dramatische oder dem Drama ähnliche Darstellung statt fand und der Chor dabei in Bockfellen erschien, so war ein *δρᾶμα τραγικόν* in mehr als einem Sinne vorhanden.

Was nun endlich die Ausstattung dieser Tragödie angeht, so scheint sie allerdings nur eine sehr geringe gewesen zu sein. Wenn anders Centauren und Giganten, wie Zenobios vermuthen lässt, die handelnden Choreuten waren, und wenn, wie Pollux berichtet, vor der Zeit des Thespis noch der Opfertisch die Stelle der Bühne vertrat, auf welchen derjenige trat, mit dem sich der Chor in ein Gespräch einliess,[4]) so werden wir uns von diesen Darstellungen keinen höheren Begriff zu machen haben, wie etwa von den geistlichen Dramen, die früher in der katholischen Kirche an hohen Festtagen aufgeführt zu werden pflegten, an denen man die Kreuzigung und Auferstehung des Heilandes den Augen der Gläubigen leibhaft vorführte. Die Geschichte des Dionysos enthält eine Menge solcher drastischen Momente, und wird daher auch wohl bei diesen Schau-

1) Vgl. schol. ad Arist. vesp. 580 ad pac. 530 ad av. 683.
2) Gesch. der Hellen. Dichtkunst II. S. 482.
3) S. 488.
4) Poll. IV. c. 19 *Ἐλεὸς δὲ ἦν τράπεζα ἀρχαία, ἐφ' ἣν πρὸ Θέσπιδος εἷς τις ἀναβὰς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο.* Nach andern Nachrichten, die aber noch weniger zuverlässig scheinen, sollen sich die ersten Hypokriten auf die Thymele gestellt haben, weshalb auch diese dann für einen Tisch erklärt wird. Orion Theb. etym. p. 72 *θυμέλη παρὰ τὸ ἐπ' αὐτῆς τίθεσθαι τὰ θυόμενα ἱερεῖα. τράπεζα δὲ ἦν πρὸ τούτου, ἐφ' ἧς ἑστῶτες ἐν τοῖς ἀγροῖς ᾖδον, μήπω τάξιν λαβούσης τῆς τραγῳδίας* cf. Kyrill. lex. Ms. bei Alberti zu Hesych. I. p. 1743 lex. Gudian. p. 266, 42.

spielen oft genug vorgekommen sein. — Aber wer, hat man gefragt, war der Begründer dieser Gattung? — Suidas sagt, Arion habe den τρόπος τραγικὸς erfunden, und somit wüssten wir, an wen wir uns zu halten haben.[1]) Doch abgesehen davon, dass die Worte des Suidas auch noch eine andere Deutung zulassen, wie diejenige, die ihnen von den meisten Seiten gegeben ist, so würde dieser Ausspruch den Grammatiker in einen neuen Widerspruch verwickeln. Denn wenn er anders Arion für den Erfinder des Dithyramben, also doch in diegematischer Gestalt, hielt, so kann er ihn nicht auch zugleich zum Begründer der mimetischen Tragödie machen. Das hiesse ihn an den Anfang und den Schluss einer ganzen Epoche der Dichtkunst setzen. Also Epigenes von Sikyon, erwidert man, soll es gewesen sein? Nun wohl! Wenn ein so völlig unbestimmbares Factum, wie die Erfindung einer neuen Dichtungsart durchaus einen bestimmten historischen Anhaltspunkt, einen Namen haben muss, an den sie sich knüpft, so mag es immerhin Epigenes gewesen sein, der in sofern ein sehr passender Vertreter ist, weil Niemand weiss, wann er gelebt hat.

II.

Vom Ursprung der Komödie.

Die Phalloslieder, von denen nach dem oben angeführten Zeugniss des Aristoteles die Komödie ausgegangen ist, scheinen in der Geschichte der griechischen Poesie ein ganz entgegengesetztes Schicksal gehabt zu haben, wie die Dithyramben. Während diese nämlich den Wechsel verschiedner Formen und Bildungsstufen in dem Grade an sich erfuhren, das sie zum Schluss in ihr völliges Gegentheil umschlugen, behielten jene, wie es scheint, bis in die späteste Zeit ihre ursprüngliche Form bei und waren wahrscheinlich, wie man aus den Worten des Aristoteles schliessen kann, zur Zeit des Philosophen noch ganz unverändert.[2]) Das älteste Beispiel eines solchen Phallosgesanges und der damit verbundnen Festlichkeit giebt uns Aristophanes in den Acharnern.[3]) Der Zug, welcher hier an den ländlichen Dionysien dem Gott Dionysos ein Opfer darbringt, ist so geordnet, dass die Korbträgerin, die Tochter des Hauses, mit einem Brei von den Erstlingen der Feldfrüchte vorangeht; ihr folgt der Sklave Xanthos mit dem erhobnen Phallos; zum Schluss

1) Suid. s. v. *Αρίων· λέγεται καὶ τρόπου τραγικοῦ εὑρετὴς γενέσθαι.*
2) Daher der Zusatz *ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα* poet. c. 4.
3) V. 237 ff.

Dikäopolis, der Hausherr, dessen Frau sich inzwischen auf das Dach des Hauses stellen muss, um von hier aus das zuschauende Publicum abzugeben. Der Phallosgesang nun, den Dikäopolis darauf anstimmt, enthält zunächst eine Anrede an den Gott, in welcher er diesen aufs Uebermüthigste schmäht und lästert, dann eine Schilderung der Ueppigkeit, die der lang ersehnte Friede mit sich bringt, und endlich eine Einladung an Phales zum bevorstehenden Trinkgelage. Hier wird sein Gesang durch den Chor der Acharner unterbrochen.

So klar nun auch aus diesem Allen die satirische Tendenz des Dichters hervorblickt, so glaube ich doch nicht, dass er es im Sinne hatte, die alten ländlichen Dionysien zu parodiren, an denen der Phallos, wie uns Plutarch berichtet, stets eine Hauptrolle spielte,[1]) sondern er scheint vielmehr die Aufnahme der Phallophorie in den Staatsdienst persiffliren zu wollen,[2]) wo eben diese alterthümliche Art des Gottesdienstes in aufgeklärter Zeit zur obscönen Farce werden musste. Denn auch in Athen trugen die Jungfrauen aus den edelsten Häusern am Feste der grossen Dionysien dem erhobnen Phallos goldne Körbe voran, auf denen die Erstlingsfrüchte des Feldes lagen[3]) und die Phallophorie war, wie es scheint, bei der Vereinigung der verschiednen Demen zu einer grossen Gemeinde von den ländlichen Dionysien in die städtischen übergegangen.

Wir sagten so eben, dass der Gesang des Dikäopolis durch den Chor der Acharner unterbrochen wurde, denn es scheint allerdings, als ob demselben unter andern Umständen noch ein Schmählied auf das Publicum hätte folgen müssen, von der Art jener Verse, die in den Fröschen auf die Anrufung des Jakchos folgen,[4]) ein Cyclus von Gesängen, in denen K. O. Müller nicht mit Unrecht dass Abbild einer Urkomödie erblickt, wie sie sich zunächst aus dem Phallosliede entwickelte.[5]) Dies wird auch noch durch die Vergleichung mit ähnlichen Beispielen aus der Folgezeit klar. In Sikyon nämlich theilten sich, wie uns der Delier Semos bei Athenäos berichtet, die Phallossänger in zwei Klassen, die der Phallophoren und die der Ithyphallen. Beide unterschieden sich sowohl in ihrem Aeussern, wie in der Art

---

1) Plut. de cup. div. c. 8 p. 91 η πάτριος τῶν Διονυσίων ἑορτὴ τὸ παλαιὸν ἐπέμπετο δημοτικῶς καὶ ἱλαρῶς· ἀμφορεὺς οἴνου καὶ κληματίς· εἶτα τράγον τις εἷλκεν, ἄλλος ἰσχάδων ἄῤῥιχον ἠκολούθει κομίζων. ἐπὶ πᾶσι δὲ ὁ φαλλός. vgl. Welck. Anh. S. 189 N. 20.

2) schol. ad Ach. 242 οἱ Ἀθηναῖοι φαλλοὺς ἰδίᾳ τε καὶ δημοσίᾳ κατεσκεύασαν καὶ τούτοις ἐγέραιρον τὸν θεόν.

3) schol. ad Ach. 241 κατὰ τὴν τῶν Διονυσίων ἑορτὴν παρὰ τοῖς Ἀθηναίοις αἱ εὐγενεῖς παρθένοι ἐκανηφόρουν· ἦν δὲ ἐκ χρυσοῦ πεποιημένα τὰ κανᾶ, ἐφ' ὧν τὰς ἀπαρχὰς ἁπάντων ἐτίθεσαν.

4) V. 416 ff.

5) Rhein. Mus. f. Phil. Jahrg. V. S. 342—47.

ihres Auftretens. Die Ithyphallen trugen nämlich die Masken von Betrunknen, Kränze, bunte Handschuhe, Mäntel, die zum Theil weiss waren, und bekleideten sich von den Hüften bis zu den Knöcheln mit einer Tarentinischen Hülle. Die Phallophoren dagegen hatten keine Masken, sondern bedeckten ihr Gesicht mit Immergrün und Knabenliebe (eine Art Akanthus). Dazu trugen sie einen dichten Kranz von Veilchen und Epheu und kurze Pelzmäntel. Bei ihrem Auftreten kamen die Ithyphallen schweigend durch das Hauptthor des Theaters und stimmten erst, wenn sie in der Mitte der Orchestra waren, ein Lied an, in dem sie das Publicum auffoderten, dem Gott Raum zu geben, der durch ihre Mitte schreiten wollte. Die Phallophoren dagegen traten, die einen aus der Parodos, die andern aus den Thüren der Scene hervor, schritten taktmässig vor und liefen, nachdem sie den Gott Bacchos in einem Liede begrüsst hatten, das, wie sie sagten, für Mädchenohren nicht gemacht war, auf die Zuschauer zu, neckten jeden, der ihnen gerade in die Augen fiel und stellten sich dabei vor ihn hin. Der Phallosträger, der sein Gesicht mit Russ bestrichen hatte, that dasselbe, indem er dabei stets aufrecht stehend vorschritt. [1]) Hieraus entnehmen wir, dass ein Spottlied auf das Publicum bei der Phallophorie, wie es scheint, unentbehrlich war.

Soviel von dem Charakter dieser Gesänge und ihrer Ausstattung. Was das Metrum angeht, so scheint bei den ithyphallischen Gesängen die Composition eines jambischen Senars mit einem Ithyphallicus als Epodos die stets wiederholte Form zu sein, zumal da wir sie selbst in einem Liede wiederfinden, welches nicht mehr zum Preise des Bacchos, sondern des Demetrios und der Demeter, jedoch von Ithyphallen, gesungen wurde; [2]) von den phallophorischen Gesängen dagegen, mit denen vorzugsweise jene Neckereien ans Publicum verbunden waren, lässt sich nur so viel mit Bestimmtheit sagen, dass sie aus jambischen Versen bestanden. Und wie hätten die Griechen auch zu dem Inhalt dieser Lieder eine passendere metrische Einkleidung wählen können, als eben den Jambus, dessen schmähende Gewalt sie dadurch treffend charakterisirten, dass sie erzählten, der erste Meister in dieser Versart, Archilochos, habe durch seine Gedichte den alten Lykambes sammt seinen Töchtern zu solcher

---

1) Athen. XIV. p. 622 cf. Grysar de Doriensium comoedia p. 31. sqq.

2) Athen. VI, 253 cf. Casaub. animadv. l. VI. c. 15 p. 441 Lugd. 1621. Andre Beispiele führt Gaisf. zum Heph. p. 265 an, aus denen mir die Constituirung des Textes bei Athen. XIV. p. 622

ἀνάγετ᾽ ἀνάγετε χῶμον εὐρυχωρίαν
τῷ θεῷ ποιεῖτε

die man zum Theil schon bei Tyrwh. zu Arist. poet. sect. IX. p. 13 v. 11 findet, als sicher hervorzugehn scheint, wenn schon Boeckh. de metr. Pind. 285 not. 4 nichts geändert wissen will.

Verzweiflung gebracht, dass sie sich aufgehangen hätten [1]), einen Rhythmus, für den sie sogar eine mythische Stammmutter, Jambe, erfanden, um die Sitte zu erklären, dass sich die Weiber an den Thesmophorien der Eleusinischen Demeter gegenseitig neckten? [2]) — Spöttereien und Neckereien gehörten aber bei den Griechen mit zum Gottesdienst und machten bei vielen Culten einen wesentlichen Bestandtheil desselben aus, namentlich bei den Festen des Dionysos. Denn am Choenfeste, dem zweiten Tage der Anthesterien, fuhren die den Gottesdienst verrichtenden Mitglieder der Gemeinde auf einem Wagen und neckten die Vorübergehenden. Aehnliches wird uns von den Chytren, dem dritten Tage der Anthesterien, und von den Lenäen erzählt. [3]) Wenn daher diese Sitte, wie wohl nicht zu bezweifeln ist, auch an den Phallophorien stattgefunden hat, welche mit den ländlichen Dionysien von Alters her verknüpft waren, so würden wir in dem Gesange eines solchen Festzuges nicht nur schon eine vollständige *κωμῳδία* (aus *κῶμος* und *ᾠδή* zusammengesetzt) anzuerkennen haben [4]), sondern es lassen sich, nach Kolsters treffender Bemerkung, in ihm sogar schon die ältesten Theile der griechischen Parabase und somit die Wurzeln der griechischen Komödie entdecken, da jenes vorhergehende Lied an den Gott des Festes vollkommen dem Hymnos, das darauf Folgende aber dem *ἐπίῤῥημα* entspricht, welche beide mit ihrer Wiederholung den aus ältester Zeit angestammten zweiten Theil der Parabase enthalten [5]). Dass diese aber älter ist, als das später hinzugekommene *ἐπεισόδιον*, ist keinem Zweifel unterworfen.

Wir können indessen die Ausbildung der Komödie nicht weiter verfolgen, ehe wir noch einige Worte über die Entste-

1) Nach Mar. Victor. III. p. 2585 Putsch. soll Archilochos hierzu den Jambischen Dimeter genommen haben.

2) Hom. Hymn. in Cer. 195 ff. Apollod. I, 5, 1 und Heyne zu dies. Stelle.

3) Suid. *τὰ ἐξ ἁμάξης. Ἀθήνησι γὰρ ἐν τῇ τῶν Χοῶν ἑορτῇ οἱ κωμάζοντες ἐπὶ τῶν ἁμαξῶν τοὺς απαντῶντας ἔσκωπτον καὶ ἐλοιδόρουν. τὸ δ' αὐτὸ καὶ τοῖς Ληναίοις ὕστερον ἐποίουν.* Bekk. anecd. p. 316 *Χύτροι τίνες εἰσίν; ἑορτή τις Ἀθήνησιν οὕτω καλουμένη, ἐν ᾗ ἐξῆν σκώπτειν τοὺς αλλους, μάλιστα δὲ τοὺς πολιτευομένους.* vgl. Kanngiesser: die alte komische Bühne in Athen S. 37 u. 38, der ausser den Frauenchören in Epidauros Herod. V. c. 83 noch andre Beispiele anführt, doch nicht ohne Fremdartiges hineinzuziehn.

4) Daher jene merkwürdige Bedeutung des Wortes bei Athen X. p. 445 *Ἀνθέας ὁ Λίνδιος-πρεσβύτερος καὶ εὐδαίμων ἄνθρωπος εὐφυής τε περὶ ποίησιν ὤν, πάντα τὸν βίον ἐδιονυσίαζεν, ἐσθῆτά τε Διονυσιακὴν φορῶν καὶ πολλοὺς τρέφων συμβάκχους· ἐξῆγέ τε κῶμον ἀεὶ μεθ' ἡμέραν καὶ νύκτωρ — καὶ κωμῳδίας ἐποίει καὶ ἄλλα πολλὰ ἐν τούτῳ τῷ τρόπῳ τῶν ποιημάτων, ἃ ἐξῆρχε τοῖς μεθ' αὐτοῦ φαλλοφοροῦσι.* vgl. Müller Dorer B. II. S. 351 Anm.

5) Kolster de parabasi vet. com. att. p. ant. p. 57 sq. vgl. auch Koester de gr. com. parabasi (ein Schulprogramm aus Stralsund v. 1835) p. 16 sq.

hung des Phallosdienstes selbst gesagt haben, da der Charakter desselben für Alles, was daraus entsprang, ohne Zweifel von grossem Einfluss gewesen ist. Wie wenig schon die Alten den Ursprung dieses Cultus zu erklären im Stande waren, geht deutlich aus einer Erzählung hervor, die uns der Scholiast des Aristophanes [1]) von dem muthmasslichen Hergange der Sache macht. Der Phallos nämlich soll, seinem Bericht zufolge, dem Gott zu Ehren aufgestellt sein, nachdem die Athener sich geweigert hätten, das Bild des Eleutherischen Dionysos, mit welchem Pegasos aus Böotien nach Athen gekommen sei, anzuerkennen. Denn über diese Zurücksetzung erzürnt, habe Bacchos den Geschlechtstheilen der Männer eine Krankheit gesandt, von der sie nach dem Ausspruche des Orakels nur dadurch befreit worden wären, dass sie in sich gegangen wären und dem gekränkten Gott alle mögliche Ehre erwiesen hätten. Zum Gedächtniss aber an diesen ewig denkwürdigen Vorfall hätten sie den Phallos, ein langes Stück Holz, an dessen äusserstem Ende ein männliches Glied von Leder befestigt war, dem Dionysos geweiht und sowohl zum Gegenstande des Privatcultus wie der öffentlichen Gottesverehrung gemacht [2]). — Es bedarf wohl keines Wortes, um zu zeigen, dass man bei der Erfindung dieser Legende nur darauf ausgieng, das Räthsel durch einen Mythus zu erklären, ein Fall, welcher vielen ähnlichen Sagen ihre Entstehung gegeben hat. Ohne Zweifel aber ist die hier vorliegende Frage nach dem Ursprunge eines Gottesdienstes nicht historisch durch ein Factum, sondern allein auf psychologischem Wege zu ergründen. Der ganze Phallosdienst nämlich scheint aus Zuständen hervorgegangen zu sein, wie man sie bei kräftigen, derben und zugleich naiven Naturen häufig findet, aus jener Lust, mit dem Heiligsten selbst zu spielen und sich daran zu ergötzen. Denn das menschliche Gemüth, zumal in seiner Kindheit, erträgt den Ernst nicht lange. Es ermüdet leicht an jener Spannung der Seele, welche jede Erhebung in eine höhere, geweihte Sphäre voraussetzt. Die Unterwerfung unter den Willen einer himmlischen Macht ruft daher, wenn sie das Innere eine Zeit lang ausschliesslich gefesselt hat, einen um so grösseren Uebermuth, eine an Tollheit grenzende Laune hervor, die, da sie nicht weniger tiefe Wurzeln im menschlichen Herzen schlägt, als jene Selbstverläugnung, auch keinesweges unbedeutende Dinge ergreift, sondern sich gerade am meisten mit denen zu schaffen macht, die für die heiligsten und geweihtesten gelten. Daher sehn wir im Mittelalter den geistlichen Komödien gegenüber jene Narrenfeste, an denen ein Schwarm von Klerikern und Laien, einen Narren

1) ad Ar. Ach. 242.
2) vgl. schol. ad Nub. 71.

an der Spitze, in die Kirche drang, Kanzel und Altar in Beschlag nahm und dort die höchsten kirchlichen Autoritäten verhöhnte, ohne dass darum der Glaube selbst und die Unterwürfigkeit unter die geistlichen Oberherren im mindesten gelitten hätte, denn auf demselben Altar, wo man am Abend zuvor gewürfelt und gespielt hatte, sah man am nächsten Morgen mit grosser Andacht die Transsubstantiation.

Eben diese Laune, dieser unüberwindliche Hang, mit dem Heiligsten zu spielen und dasselbe, nachdem man sich zu ihm erhoben hatte, zu sich herabzuziehen, scheint es gewesen zu sein, der den ganzen Phallosdienst hervorgerufen hat. Der Gedanke selbst, die productive Urkraft des Gottes durch einen ledernen Phallos darzustellen, ist schon parodisch, und diese erste Zote hatte tausend andre im Gefolge. Die Lieder, die man bei solchen Processionen sang, sind gewiss niemals ernsthaft gewesen [1]), und Dikäopolis, der hinter diesem Symbol seines Gottes hergeht, auf ihn schmäht und lästert, ihn einen Trinkbruder, einen nächtlichen Herumtreiber, Ehebrecher, Päderasten nennt, dieser Dikäopolis scheint keine von Aristophanes erfundne Figur zu sein [2]). Jene Ausdrücke gehörten möglicherweise den alten Phalosliedern eigenthümlich zu, als diese noch das ausschliessliche Eigenthum der ländlichen Dionysien waren. Dort hatte die ganze Ceremonie noch nicht ihre Unschuld verloren und bot, wenn sie auch niemals ehrwürdig gewesen sein mag, doch nichts Anstössiges dar. Ein grosser Unterschied freilich, der zwischen den Narrenfesten des Mittelalters und den Phallophorien des Alterthums stattfindet, scheint mir der zu sein, dass der Uebermuth in jenen, durch die strengere Kirchenzucht in Zwang gehalten, nur an bestimmten Tagen des Jahres hervorbrechen durfte, während bei den Griechen auch dieser Trieb des menschlichen Innern ungestört Raum zur Entwickelung fand und eine eigne Art von Cultus aus sich erzeugte, den wir, einer ernsteren, pathetischen Gottesverehrung gegenüber, die parodische nennen können.

Denn die Parodie, welche uns an dieser Stätte entgegentritt, war in der poetischen Entwickelung des griechischen Volkes ein anerkanntes und tief eingreifendes Moment. Neben dem ältesten Epos, welches die Götter und Herren zum Staunen der Mit- und Nachwelt aufstellt, sehn wir aus eben jener Sängerschule das parodische Epos hervorgehen, dessen ältestes Beispiel

---

1) Köster de gr. com. parab. p. 18 Eandem omnino vindicabimus formam et naturam phallico carmini, quae initio in parabasi obtinebat: erat hymnus in Dei honorem cantatus, qui ipse ebrietatis et lasciviae prae se ferebat speciem, cui epirrhema succinebatur.

2) Es ist mir unbegreiflich, wie O. Müller hier eine Mischung von Ausgelassenheit mit ernsthaft-frommem Wesen hat finden können. Gr. Litteraturgesch. II, 198.

die homerische Batrachomyomachie ist. Durch die Lyrik der Griechen zieht sich neben Elegieen und Hymnen die jambische Poesie des Archilochos, des älteren Simonides und Anderer, die bereits nach dem Vorgange des Hesiodos, das weibliche Geschlecht vorzugsweise zum Gegenstand ihrer Angriffe machten. Zur vollständigen Geltung aber kam die Parodie erst in der alten Komödie, ja von ihr kann man sagen, dass sie ausschliesslich parodisch war. Sie begann mit der Parodie von Gegenständen des Glaubens, mit der von Göttern und Heroen, dann wandte sie sich auf die öffentlichen Angelegenheiten, travestirte Staat und Cultus, und hörte endlich damit auf, einzelne Klassen der Gesellschaft, besondre Hervorbringungen der Litteratur und das Privatleben zu persifflieren. Diesen unverwüstlichen Trieb zur Parodie, der ihr wahres Lebenselement ausmacht, und der eben deshalb auch nur mit dem letzten Athemzuge griechischer Eigenthümlichkeit, selbst bei den Nachahmern, erlischt, ihn scheint die Komödie eben aus jenem Phalloscultus, dem sie ihren Ursprung verdankt, empfangen und deshalb so unerschütterlich festgehalten zu haben.

Soviel über das Verhältniss der Komödie zu den Phallosgesängen. Es hat schon im Alterthum nicht an Leuten gefehlt, welche sich den Ursprung der Komödie auf eine ganz andere Art zu erklären suchten. Bei den Grammatikern, die sich vorzugsweise mit der Interpretation des Aristophanes beschäftigt haben, finden wir folgenden Bericht in kürzerer und ausgedehnterer Form öfters wiederholt: In alten Zeiten, wird uns erzählt, wären die Dorfbewohner, wenn ihnen von den Städtern Unrecht geschehen sei, zur Nachtzeit in die Gemeinde gegangen, wo sich der Uebelthäter befand, und hätten gesagt, dass hier jemand wohnte, dessen Namen sie dabei nannten, der den Landleuten dies oder jenes zugefügt habe. Bei Tage hätte man dann jenen überführt und auf diese Weise sei er von seinem unrechtlichen Thun abgestanden. Da nun die Bürger gesehen hätten, dass hieraus der Stadt grosser Nutzen erwachsen wäre, so hätten sie denen, die irgend ein Unrecht zu erleiden gehabt hätten, befohlen, ihre Uebelthäter auf offnem Markt nach Art jener Dorfbewohner zu denunziren, was man κωμῳδεῖν genannt habe. Daraus sei denn nun schliesslich die Sitte entstanden, dass der Staat Dichter dazu angestellt hätte, um jedes Unrecht ungehindert zur öffentlichen Kenntniss zu bringen.[1])

Dieser völlig verunglückte Versuch, den Ursprung der Komödie zu erklären, scheint ganz allein aus einer falschen Etymologie des Wortes hervorgegangen zu sein, welche schon

---

1) Meineke hist. com. I. p. 538, cf. p. 558, wo die Scene nach Athen verlegt wird, und fragm. com. II, 2 p. 1234 sqq.

Aristoteles erwähnt und die bereits zur Zeit dieses Philosophen ähnliche Vorstellungen von dem ältesten Zustande der Komödie veranlasste. Die Dorer nämlich glaubten deshalb ein besonderes Anrecht auf die Erfindung der Komödie zu haben, weil sie die Dörfer κῶμαι nannten, während dieselben von den Athenern δῆμοι genannt wurden, und daher, meinten sie, hätten die Komöden nicht von jenem festlichen Zuge, dem κῶμος, ihren Namen erhalten, sondern von ihrem Umhertreiben in den Dörfern zu einer Zeit, wo man die Komödie noch nicht in die Städte aufgenommen hatte.[1]) Wenn schon nun Aristoteles nirgends mit Bestimmtheit zu erkennen giebt, dass er eine solche Ansicht theile, so ist doch in alter und neuer Zeit auf jene Aeusserung ein unverdient grosses Gewicht gelegt worden und man hat sogar jene völlig unhistorischen Berichte der Grammatiker alles Ernstes dazu benutzt, um den Ursprung der Komödie auf den Dörfern nachzuweisen und die Tragödie von Anfang an in die Städte zu verlegen,[2]) gerade als ob in einer Zeit, wie der, wo beide Gattungen noch unentwickelt in den Keimen lagen, aus denen sie erst später durch langjährige Pflege hervortraten, von einer Scheidung von Stadt und Land die Rede sein könnte und als ob es sich überhaupt ermitteln liesse, wie lange der Phallosdienst das ausschliessliche Eigenthum der Landbewohner gewesen ist, oder als ob es feststände, dass die Dithyrambenchöre nur in den Städten ihre Fortbildung erhalten hätten.

Aller Wahrscheinlichkeit nach bestanden nun die tragischen Chöre, die den Dithyramben eigenthümlich waren, lange Zeit neben den komischen, welche den Phallos begleiteten, ohne dass man an eine Trennung derselben dachte, da sie beide gleich

---

1) Arist. poet. 3 οὗτοι (οἱ Μεγαρεῖς) μὲν γὰρ κώμας τὰς περιοικίδας καλεῖν φασιν, Ἀθηναῖοι δὲ δήμους, ὡς κωμῳδοὺς οὐκ ἀπὸ τοῦ κωμάζειν λεχθέντας, ἀλλὰ τῇ κατὰ κώμας πλάνῃ ἀτιμαζομένους ἐκ τοῦ ἄστεως, vgl. den Grammatiker περὶ κωμῳδίας bei Mein. h. c. I. p. 535.

2) vgl. Kanngiesser d. alte kom. Bühne S. 30 Schneider de com. orig. p. 19 Röder: de trium, quae Graeci coluerunt, comoediae generum ratione ac proprietatibus disputatio. Susati 1831 p. 20. Auch O. Müller, der mit Recht jene und ähnliche Etymologien und die daraus hervorgehenden Erklärungsversuche verwirft, glaubt dennoch die Tragödie in die Stadt verlegen zu müssen und schreibt ihr von vorne herein einen ernsten, ja düstern Charakter zu (Rhein. Mus. f. Phil. Jahrg. 5 S. 335 Gesch. der griech. Literatur B. II. S. 29 ff.) Ihm scheint auch neuerdings Welcker gr. Trag. III. S. 1293 beizustimmen. Dagegen streitet meines Erachtens nach nicht nur Proklos, der die Entstehung des Dithyramben auf die Weinlaune bei ländlichen Festen und Trinkgelagen zurückführt (p. 383 bei Gaisf.), sondern auch Aristoteles, der uns ja ausdrücklich sagt, dass sich die Tragödie erst spät der lachenerregenden Sprache entwöhnt habe, die ihr noch von den Dithyramben her eigen war (poet. c. 4). Vollkommen richtig dagegen scheint mir, was Müller gegen das Spiel des Thespis auf dem Lande sagt (Rhein. Mus. S. 336), nur dass es nicht so viel beweist, wie damit bewiesen werden soll.

froh, gleich ausgelassen und übermüthig die Festeslust an den Dionysien aussprachen; nur mit dem Unterschied, dass die einen harmlos komisch, die andern parodisch waren, was sich denn auch in ihren Tänzen und Rhythmen ausgesprochen haben wird.[1]) Unter solchen Umständen aber konnten sie in späterer Zeit, wo auch der Dithyramb mimetisch geworden war, unmöglich der Verwechselung mit dieser Dichtungsart entgehn. Daher nennt der Scholiast des Aristophanes, wie es scheint, den Dithyrambendichter Diagoras von Melos einen Komiker, der, wie er hinzusetzt, dithyrambische, d. h. dionysische Dramen dichtete.[2]) Nicht mit Unrecht scheint auch O. Müller die Komödien Timokreons, des Rhodiers, hieher zu ziehn[3]) und wenn Pindar anders, wie Suidas berichtet, tragische Dramen geschrieben hat, so scheinen sie, wie Welcker neuerdings vermuthet, unter den Dithyramben des Dichters gesucht werden zu müssen.[4]) Diesen würden dann die Tragödien des Simonides und Xenophanes gegenüber zu stellen sein.[5]) Alle diese Andeutungen, die freilich in mehr als einer Hinsicht dunkel und unbestimmt sind, erhalten aber erst dadurch ihr Gewicht, dass uns Aristoteles sagt, die Megarer nähmen die Komödie als ihre Erfindung in Anspruch.[6]) Wenn diese sich anders bei ihnen auf einer ähnlichen Stufe erhielt, wie die Tragödie es muthmasslich in Sikyon that, so würde man anzunehmen haben, dass auch hier noch der Chor die Handlung des Stückes darstellte und dass die Kunst bei den Dorern zu jener Zeit allerdings weiter vorgeschritten war, als in Attica, wo man ausser den Spottgesängen, welche die komischen Dichter, ihr Gesicht mit Weinhefe bestrichen, an den Lenäen von

---

1) Dass sie beide mit dem Namen τραγῳδία bezeichnet sein sollen, beruht auf einem Irrthum von Casaub. de sat. poes. p. 18, den Bentley aufgedeckt hat respons. II. p. 172 bei Lennep. Daher hätte Gräfenhan ad Ar. poet. c. III. p. 40 nicht sagen sollen, Casaubonus habe dies aus Athen. erwiesen. Auch durfte Ulrici II, S. 584 Anm. 2 nicht jene Worte unter der Autorität des Aristoteles anführen, die, wie Bentley bemerkt hat, aus dem Etym. magnum genommen sind und auf einer unhaltbaren Etymologie beruhn. Ganz dasselbe gilt von Taubner: de ludis scenicis dissert. Dresd. 1792 p. 8. Not. 8.

2) schol. ad Ar. Ran. 323 διθυραμβοποιὸς ὁ Διαγόρας ποιητής, ἢ κωμικός, διθυραμβικά, τουτέστι Διονυσιακά, δράματα ποιῶν vgl. Ulrici II, S. 586 Anm. 6.

3) Dorer B. II. S. 351 Anm. 2.

4) Gr. Tragg. Abth. III. S. 1291.

5) Welcker Nachtr. S. 243 u. 244 und Gr. Tragg. Abth. III. S. 1289. In diesem Zusammenhange erhalten, wie es mir scheint, die Worte Plutarchs einiges Licht, welcher de mus. c. IX. sagt: περὶ δὲ Ξενοκρίτου ἀμφισβητεῖται, εἰ παιάνων ποιητὴς γέγονεν· ἡρωϊκῶν γὰρ ὑποθέσεων πράγματα ἐχουσῶν ποιητὴν γεγονέναι φασὶν αὐτόν· διὸ καί τινας διθυράμβους καλεῖν αὐτοῦ τὰς ὑποθέσεις, eine Stelle, deren Emendation Barette Mem. de l'ac. des inscr. T. X. p. 308 nicht gelungen ist.

6) poet. c. 3.

dem Festwagen herab ertönen liessen, nichts entdeckt, was auf analoge Erscheinungen schliessen lässt. [1])

III.

Die Anfänge des Dramas in Attica.

Wie es bei den Griechen nicht leicht eine geschichtliche Erscheinung von einiger Bedeutung giebt, deren früheste Begründung sich nicht in das Helldunkel mythischer Zeiten und somit ins völlig Unbestimmbare verlöre, so ist auch die Kunst der Nachahmung, auf welcher, wie Aristoteles sagt, die gesammte Schauspielkunst beruht, in Attica durch eine Sage symbolisirt und fixirt worden, die selbst auf die historischen Berichte über Ort und Gestalt des frühesten Dramas nicht ohne Einfluss geblieben zu sein scheint. Nach einem weit verbreiteten Mythus nämlich kehrte Dionysos, unter der Herrschaft des Königs Pandion, bei einem Athener, Namens Ikarios, ein und dieser erhielt von ihm zum Dank für seine Gastfreundschaft eine Weinrebe, nebst der Anweisung, wie man daraus den Wein zu gewinnen hätte. Ikarios aber, fährt die Erzählung fort, hatte nicht sobald die Gabe des Gottes empfangen, als er sich aufmachte, das Gnadengeschenk desselben auch Andern mitzutheilen. Er gab den berauschenden Trank einigen Hirten und diese geriethen, da sie ihn ohne Wasser und in Menge genossen, dadurch in eine grosse Aufregung. Sie kamen auf den Gedanken, sie seien vergiftet und erschlugen ihren Wohlthäter. Als sie am folgenden Tage ihre Besinnung wiedererhalten hatten, begruben sie seine Leiche. Ikarios hatte einen Hund, Namens Maira, bei sich gehabt. Dieser zeigte seiner Tochter Erigone, welche die Spur ihres verschwundenen Vaters verfolgte, den Leichnam desselben, bei dessen Anblick Erigone sich vor Kummer aufhieng. [2])

---

1) schol. ad Ar. Nub. 295 *Τρυγοδαίμονες· ἐπειδὴ τὴν τρύγα χρώμενοι, ἵνα μὴ γνώριμοι γένωνται, οὕτω τὰ αὐτῶν ᾖδον ποιήματα, κατὰ τὰς ὁδοὺς ἁμάξης ἐπικαθήμενοι· διὸ καὶ παροιμία ἐξ ἁμάξης λαλεῖ· ἤγουν ἀναισχύντως ὑβρίζει· τοῦτο δὲ ἐποίουν οἱ κωμικοὶ ποιηταί.* Suid. *ἐξ ἁμάξης· ἡ λεγομένη ἑορτὴ παρ' Ἀθηναίοις Λήναια, ἐν ᾗ ἠγωνίζοντο οἱ ποιηταὶ συγγράφοντές τινα ᾄσματα τοῦ γελασθῆναι χάριν· ὅπερ Δημοσθένης ἐξ ἁμαξῆς εἶπεν. ἐφ' ἁμαξῶν γὰρ οἱ ᾄδοντες καθήμενοι ἔλεγόν τε καὶ ᾖδον τὰ ποιήματα.* cf. Schneider de com. orig. p. 25. Das Theater, welches nach Suidas s. v. *Δράκων* und *πέτασος* zur Zeit des Drakon in Athen gewesen sein soll, eine Stelle, aus welcher G. C. W. Schneider (d. att. Theaterwesen S. 61) abnimmt, es müsse in Athen ein Odeum ohne Dach bestanden haben, scheint mir nicht besser verbürgt wie die Tragödie zur Zeit des Minos.

2) schol. ad Il. Hom. XXII, 29. Apollod. III, 14, 7.

Der Mythus scheint auf den ersten Blick nur die Einführung des Weinbaues in Attica begründen zu sollen und Ikarios hat in mehr als einer Hinsicht grosse Aehnlichkeit mit Triptolemos, der sich ebenfalls mit dem Geschenk der Demeter auf die Wanderschaft begab und hier allerhand Widerwärtigkeiten auszustehn hatte. Darauf beziehn sich offenbar die Namen ἠριγόνη, die im Frühjahr geborne, und μαῖρα, der Hundsstern, die erstere als das Symbol der aufblühenden Rebe, der zweite als das des Weines, den die Sonne reift. Doch der Name des Ikarios selbst führt uns noch auf eine andre Auslegung. Wie nämlich Welcker treffend bemerkt hat, so ist in ihm die Nachahmung oder vielmehr die Verähnlichung, von welcher die Schauspielkunst ausgeht, personificirt worden [1]. Dies wird nicht nur durch Ikaros, den Sohn des Dädalos bestätigt, bei dem offenbar dieselbe Vorstellung zu Grunde liegt, sondern auch durch Ikelos, den Bruder des Morpheus und des Phantasos, die drei Traumgötter, welche die Gestalten des wachen Bewusstseins vor die schlummernde Seele bringen und das Leben des Tages darin abspiegeln [2]. Ikarios ist somit der mythische Begründer der Schauspielkunst, der, wie die Griechen sagen würden, die Nachahmung erfunden hat, und die Feste, die man ihm und seiner Tochter Erigone zu Ehren in Athen feierte, erklärte man ohne Zweifel wegen ihres tragischen Charakters für Leichenspiele, die man, um seinen Schatten und mit ihm den erzürnten Gott zu versöhnen, an seinem Grabe oder wenigstens zu seinem Gedächtniss alljährlich erneuerte. Der ganze Mythus aber spricht in allegorischer Form nur denselben Gedanken aus, mit dem wir unsre Untersuchung begannen, dass nämlich die dramatischen Spiele der Griechen zur Zeit der Erndte und namentlich der Weinlese entstanden.

Athenäos, der uns dasselbe sagt, setzt noch hinzu, dass dies in Ikaria der Fall gewesen sei [3]) und andere Nachrichten gehn so weit, zu behaupten, der Begründer der Tragödie sowohl, Thespis, wie die der Komödie, Susarion und Magnes, [4]) seien aus diesem Ort gebürtig gewesen [5]), woraus man denn geschlossen hat, sie hätten eben auch hier ihre ersten Aufführungen gemacht und seien erst später nach Athen gezogen. Aber dies ist einer von den Punkten, wo, wie ich glaube, der Mythus selbst noch auf scheinbar historische Berichte von Einfluss gewesen ist. Von allen dreien nämlich wird ein doppelter Geburts-

1) Welcker Nachtr. S. 222.

2) Ovid Metam. XI, 633.

3) Athen. II, 40 ἀπὸ μέθης καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας εὕρεσις ἐν Ἰκαρίῳ τῆς Ἀττικῆς.

4) s. Arist. poet. III, 5.

5) Suid. s. v. Θέσπις, Ἰκαρίου, πόλεως Ἀττικῆς. Clem. Alex. strom. I. p. 308 τὴν κωμῳδίαν ἐπενόησε Σουσαρίων ὁ Ἰκαριεύς. Suid. Μάγνης, Ἰκαρίου, πόλεως Ἀττικῆς ἢ Ἀθηναῖος.

ort angegeben. Thespis und Magnes sollen nicht nur aus Ikaria, sie sollen auch aus Athen gebürtig sein [1]) und wenn man diess auch leicht so erklären kann, dass sie deshalb Athener genannt wurden, weil man von einem sonstigen Schauplatz ihrer Aufführungen nichts zu sagen wusste, so fällt doch die Nachricht, dass Susarion aus Tripodiskos, einem kleinen Flecken in Megara, gebürtig sein soll, schwerer ins Gewicht. [2]) Dies konnte Niemand erfunden haben und man würde sich genöthigt sehn, Susarion erst von Tripodiskos aus über Ikaria nach Athen gehn zu lassen, wo nach der Parischen Chronik seine ersten Aufführungen stattfanden, [3]) um ihn überhaupt mit Ikaria in Verbindung zu bringen. Wenn schon nun dieses Auskunftsmittel allerdings nicht unversucht geblieben ist, so will es mir doch so vorkommen, als ob die uns überlieferten Nachrichten dadurch keinesweges an Glaubhaftigkeit gewönnen. Denn von jenem merkwürdigen Ikaria wissen wir eben nichts als den Namen und den Umstand, dass es dort eine attische Gemeinde gegeben haben soll. [4]) Weder die Lage noch die sonstige Beschaffenheit des Ortes oder seiner Einwohner ist uns bekannt: die Feste des Ikarios und der Erigone dagegen, auf welche man die Anfänge des Dramas zu beziehen hat und die ohne Zweifel mit denen des Dionysos selbst in der engsten Verbindung standen, feierte man, so viel wir wissen, nicht in Ikaria, sondern in Athen, [5]) wenn schon es allerdings glaublich ist, dass Ikarios der mythische Stammherr jener Gemeinde war, wie Stephanus Byzantinus angiebt. Dazu kommt noch der sonderbare Umstand, dass mit der Nachricht von der Geburt des Thespis, Susarion und Magnes in Ikaria auch jede Spur ihres ferneren Wirkens daselbst erlischt. Dass die Andeutungen von einem Spiel des Thespis in Ikaria sämmtlich auf Athen zu beziehen sind, hat O. Müller genügend

1) Clem. Alex. strom. I. p. 308 *καὶ τραγῳδίαν μὲν (ἐπενόησε) Θέσπις ὁ Ἀθηναῖος.* Wenn Welcker S. 255 diese Worte des Clemens dahin deutet, dass dieser habe sagen wollen, Thespis sei nach Athen gezogen und Athener im engeren Sinne geworden, so steht ihm Porphyr. ad Hor. ep. ad Pis. v. 275 entgegen, der ohne Umschweife sagt: Thespis primus tragoedias scripsit, genere Atheniensis. In Bezug auf Magnes vgl. die vorherg. Note.

2) schol. ad Dion. in Bekk. anecd. p. 748

ἀκούετε, λεώς· Σουσαρίων λέγει τάδε,
υἱὸς Φιλίνου, Μεγαρόθεν, Τριποδίσκιος.

3) nach Böckhs Verbesserung *ἀφ' οὗ ἐν Ἀθήναις κωμῳδῶν χορὸς εὑρέθη, στησάντων αὐτὸν τῶν Ἰκαριέων, εὑρόντος Σουσαρίωνος.*

4) Steph. Byz. *Ἰκαρία· δῆμος τῆς Αἰγηΐδος φυλῆς, ἀπὸ Ἰκαρίου, τοῦ πατρὸς Ἠριγόνης. ὁ δημότης Ἰκαριεὺς κ. τ. λ.* cf. Hesych. *Ἰκάριος.* Harpocr. *Ἰκαριεύς.*

5) schol. ad Il. XXII, 29 *νόσου δὲ ἐν Ἀθήναις γενομένης κατὰ χρησμὸν Ἀθηναῖοι τόν τε Ἰκάριον καὶ τὴν Ἠριγόνην ἐνιαυσίαις ἐγέραιρον τιμαῖς.* Hesych. *αἰώρα· ἑορτὴ Ἀθήνησιν ἐπὶ Ἠριγόνης ἀλήτιδος, τῆς Ἰκαρίου.*

dargethan und ebenso verhält es sich mit Susarion und Magnes.[1]) Auch ist es gar nicht glaublich, dass uns jemals eine Kunde von ihren Aufführungen zugekommen wäre, wenn dieselben auf einem so unbedeutenden Flecken stattgehabt hätten, wie jenes Ikaria. Sie sind offenbar nur dadurch der Vergessenheit entrissen, dass sie in Athen selbst gemacht wurden. Wenn man nun alle diese Umstände und namentlich den doppelten Geburtsort des Susarion berücksichtigt, so wird man, glaube ich, der Nachricht, dass Thespis und Magnes aus Ikaria gebürtig wären, nicht vielen Glauben schenken können. War anders, wie Welcker gezeigt hat, Ikarios der mythische Begründer der dramatischen Kunst und feierte man sein Fest in Athen selbst, so ist leicht erklärlich, dass man auch die beiden Erfinder der Tragödie und Komödie, deren Geburtsort vielleicht keine grösser Bedeutung hatte, wie das Megarische Tripodiskos, in späterer Zeit, wo es an authentischen Nachrichten mangelte, zu Eingebornen von Ikaria machte, jedenfalls ein sinnreicher Einfall, aber, wie ich glaube, auch nicht mehr als diess.

Nach Athen also müssen wir uns wenden, wenn wir von dem Spiel des Thespis und dem ältesten Drama etwas Näheres erfahren wollen. Hier befand sich am südlichen Abhange der Burg das Lenäon, ein grosser, ummauerter Bezirk,[2]) in dem der älteste Tempel und nach dem Bericht des Pausanias zwei Bildnisse des Dionysos standen, das des Eleuthereus und eines andern, den Pausanias nicht nennt,[3]) und von dem Böckh annimmt, dass es der mystische Gott der Anthesterien gewesen sei.[4]) Es gab kein Fest des Dionysos in Athen, welches nicht durch besondere Ceremonien mit jenem Heiligthum des Dionysos Lenäos in Verbindung gesetzt war. An dieser Stätte war es, wo man das älteste Fest des Gottes, die Anthesterien feierte, zu welchem Behuf der Tempel nur einmal im

---

1) Rhein. Mus. Jahrg. V. S. 336. Sehr richtig stellt Cassiodor IV. var. ep. 51 die Sache folgendergestalt dar: Cum agricultores feriatis diebus sacra diversis numinibus per lucos vicosque celebrarent, Athenienses primum agreste principium in urbanum spectaculum collegerunt cf. Bulenger: de theatro ludisque scenicis. Tricass. 1503. fol. 2. Er sagt nichts von Ikaria noch von Thespis, der von dort nach Athen gekommen sei. Auch der Verfasser der Lebensbeschreibung des Aeschylos bei Robortelli, die in der Butlerschen Ausg. T. VIII. p. 161 abgedruckt ist, sagt *ἡ δὲ τραγῳδία ἐξ ἀρχῆς ἐν Ἀθήναις εὑρέθη καὶ ἐκεῖσε ἤνθησεν.*

2) Etym. M. p. 361, 39 *περίαυλός τις μέγας Ἀθήνησιν, ἐν ᾧ ἱερὸν Διονύσου Ληναίου καὶ τοὺς ἀγῶνας ἦγον τοὺς σκηνικούς.* Hesych. unter *ἐπὶ Ληναίῳ ἀγών· ἔστιν ἐν τῷ ἄστει Λήναιον, περίβολον ἔχον μέγαν, καὶ ἐν αὐτῷ Ληναίου Διονύσου ἱερόν, ἐν ᾧ ἐπετελοῦντο οἱ ἀγῶνες Ἀθηναίων, πρὶν τὸ θέατρον οἰκοδομηθῆναι.*

3) Paus. 1, 20, 2 *τοῦ Διονύσου δέ ἐστι πρὸς τῷ θεάτρῳ τὸ ἀρχαιότατον ἱερόν· δύο δέ εἰσιν ἐντὸς τοῦ περιβόλου ναοὶ καὶ Διόνυσοι, ὅ τε Ἐλευθερεὺς καὶ ὃν Ἀλκαμένης ἐποίησεν ἐλέφαντος καὶ χρυσοῦ.*

4) Böckh: über die Lenäen. Abhandl. der Akad. v. 1816–17 S. 70.

Jahre geöffnet wurde. [1]) Noch specieller erfahren wir, dass man an dem zweiten Tage dieses Festes, an den Choen hier den jungen Wein mischte, [2]) und dass auch am dritten, an den Chytren, die lärmende Volksmenge zu dem Dionysos in den Sümpfen, denn diess ist eben der Lenäische, hinzog, diess sagt uns Aristophanes. [3]) An den grossen Dionysien dagegen fand ein Festzug statt, in welchem man das Bild des Eleutherischen Dionysos, welches im Lenäon stand, von dort nach einem kleinen Tempel trug, der sich in der Nähe der Akademie befand. [4]) Dass man endlich die Lenäen selbst an keinem andern Orte feierte, wie eben hier im Lenäon, bedarf keines Beweises. Verbinden wir hiermit noch die Notiz, dass die Gerären ganz speciell dem Lenäischen Dionysos geweiht waren [5]) und dass die Athener in seinem Heiligthum eine Gesetzestafel in Bezug auf die Festfeier des Dionysos aufstellten, [6]) so werden wir der Aeusserung des Demosthenes um so grösseren Glauben schenken müssen, der den Tempel des Dionysos Lenäos nicht nur den ältesten sondern auch den geweihtesten und heiligsten dieses Gottes in Athen nennt. [7]) An diesem Orte also war es, wo man nach unverdächtigen Nachrichten in Athen so lange Schauspiele aufführte, bis das grosse Theater, ganz in der Nähe jenes frühesten Schauplatzes, am südlichen Abhange der Burg aufgebaut wurde [8]) und hier wird es auch gewesen sein, wo Thespis, ohne Zweifel an bestimmten Festtagen, seine Dramen gab.

Neben dem Lenäon wird freilich noch ein andrer Ort genannt, an dem man zu Athen in ältester Zeit gespielt haben soll,

---

1) Thuc. II, 15 τὸ (ἱερὸν) ἐν λίμναις Διονύσου, ᾧ τὰ ἀρχαιότερα Διονύσια τῇ δωδεκάτῃ ποιεῖται ἐν μηνὶ Ἀνθεστηριῶνι.

2) Athen. XI. p. 465, a Φανόδημος δὲ πρὸς τῷ ἱερῷ φησι ἐν Λίμναις Διονύσου τὸ γλεῦκος φέροντας τοὺς Ἀθηναίους ἐκ τῶν πίθων τῷ θεῷ κιρνάναι, εἶθ᾽ αὐτοῖς προσφέρεσθαι· ὅθεν καὶ Λιμναῖον κληθῆναι τὸν Διόνυσον, ὅτι μιχθὲν τὸ γλεῦκος τῷ ὕδατι τότε πρῶτον ἐπόθη κεκραμένον.

3) Ar. Ran. 217.

4) Paus. I, 29, 2 ἐγγυτάτω δὲ Ἀκαδημία — καὶ ναὸς οὐ μέγας ἐστίν, ἐς ὃν τοῦ Διονύσου τοῦ Ἐλευθέρεως τὸ ἄγαλμα ἀνὰ πᾶν ἔτος κομίζουσιν ἐν τεταγμέναις ἡμέραις cf. Schneider att. Theaterwesen p. 40 Not. 34.

5) Hesych. γέραιραι — παρὰ Ἀθήναίοις αἱ τῷ Διονύσῳ τῷ ἐν ταῖς Λίμναις τὰ ἱερὰ ἐπιτελοῦσαι.

6) Demosth. c. Neaer. p. 1369 ed. Rske καὶ τοῦτον τὸν νόμον γράψαντες ἐν στήλῃ λιθίνῃ ἔστησαν ἐν τῷ ἱερῷ τοῦ Διονύσου παρὰ τὸν βωμὸν ἐν Λίμναις· καὶ αὕτη ἡ στήλη ἔτι καὶ νῦν ἕστηκεν.

7) Dem. l. c. p. 1371 καὶ διὰ ταῦτα ἐν τῷ ἀρχαιοτάτῳ ἱερῷ τοῦ Διονύσου καὶ ἁγιοτάτῳ, τῷ ἐν Λίμναις, ἔστησαν, ἵνα μὴ πολλοὶ εἰδῶσι τὰ γεγραμμένα· ἅπαξ γὰρ τοῦ ἐνιαυτοῦ ἑκάστου ἀνοίγεται, τῇ δωδεκάτῃ τοῦ Ἀνθεστηριῶνος μηνός.

8) Phot. Λήναιον· περίβολος μέγας Ἀθήνησιν, ἐν ᾧ τοὺς ἀγῶνας ἦγον πρὸ τοῦ θέατρον οἰκοδομηθῆναι, ὀνομάζοντες ἐπὶ Ληναίῳ. Bekk. anecd. p. 278 Λήναιον, ἱερὸν Διονύσου, ἐφ᾽ οὗ τοὺς ἀγῶνας ἐτίθεσαν πρὸ τοῦ τὸ θέατρον οἰκοδομηθῆναι cf. Hesych. ἐπὶ Λην. ἀγών und etym. M. p. 361, 39.

doch verdient die Nachricht, wie es mir scheint, nicht unbedingten Glauben. Photios und Eustathios nämlich sagen, dass man vor der Erbauung des grossen Theaters zu Athen auf dem Markte gespielt hätte [1]) und G. K. W. Schneider ist sogar zu der Behauptung geschritten, man habe an den städtischen Dionysien auf dem Markt, an den Lenäen im Lenäon gespielt, [2]) wofür sich indessen weder in den von ihm angeführten Beweisstellen noch meines Wissens sonst eine Bestätigung findet. Was mich nun zunächst gegen den Ausspruch jener Grammatiker misstrauisch macht, ist der Umstand, dass man bei keinem Schriftsteller, der den Schauplatz des ältesten athenischen Theaters berührt, beide Orte zugleich genannt findet. Die einen verlegen ihn ins Lenäon, die andern auf den Markt, als wüssten sie von keinem zweiten Ort, ja derselbe Photios, der an der einen Stelle das Lenäon nennt, nennt an der andern den Markt, ohne sich jenes Heiligthums zu erinnern. Bei Weitem der grössere Theil von Schriftstellern aber, der jene Schausitze berührt, deren Einsturz in der Geschichte des athenischen Theaters eine so grosse Epoche macht, nennt den Ort zwar nicht, wo sie sich befänden, spricht aber in einer Weise von ihnen, als ob sie nur an einer Stelle vorhanden gewesen wären. [3]) Sollte man sich daher demgemäss auch nur für einen der genannten Orte zu entscheiden haben, so wird gewiss Niemand anstehn, dem Lenäon den Vorzug zu geben. Denn dorthin führen alle Spuren der frühesten Gottesverehrung des Dionysos in Athen, keine einzige auf den Markt. Hier war unseres Wissens weder ein Tempel desselben noch sonst ein Heiligthum, an dem man dionysische Festlichkeiten hätte begehn können und in dem Bezirk einer andern Gottheit oder vollends an einem profanen Orte wird man doch zur Zeit des Thespis noch nicht gespielt haben. [4]) Es würde nun noch übrig bleiben, zu erklären, wie die genannten Grammatiker überhaupt darauf verfallen sein mögen, das älteste Theater in Athen auf den Markt zu verlegen und auch hierfür bietet sich eine Vermuthung dar. In der Nähe der Schauplätze befand sich nämlich

1) Phot. p. 106, 2 *ἴκρια, τὰ ἐν τῇ ἀγορᾷ, ἐφ᾽ ὧν ἐθεῶντο τοὺς Διονυσιακοὺς ἀγῶνας πρὶν ἢ κατασκευασθῆναι τὸ ἐν Διονύσου θέατρον.* Eustath. ad Od. III. p. 1472 *ἰστέον δὲ ὅτι ἴκρια προπαροξυτόνως ἐλέγοντο καὶ τὰ ἐν τῇ ἀγορᾷ, ἀφ᾽ ὧν ἐθεῶντο τὸ παλαιὸν τοὺς Διονυσιακοὺς ἀγῶνας πρὶν ἢ σκευασθῆναι τὸ εν Διονύσου θέατρον.* cf. schol. ad Ar. Thesmoph. 402. Vielleicht hängt auch hiermit die Notiz bei Phot. p. 351, 16 zusammen: *ὀρχήστρα πρῶτον ἐκλήθη ἐν τῇ ἀγορᾷ.*

2) Das Attische Theaterwesen S. 6.

3) So z. B. Hesych. u. Suidas unter *ἴκρια* Suid. unter *Αἰσχύλος* und *Πρατίνας* Liban. in der Hypothesis zur ersten Olynth. Rede des Demosthenes u. A.

4) Eine Stelle aus Plato de legg. VII. p. 817 d, welche Schneider S. 61 anführt, kann hier gar kein Gewicht haben, da der Fall bloss fingirt ist und nicht einmal in Bezug auf Athen.

nach einer vielfach wiederholten Nachricht eine Weisspappel, von der aus diejenigen zugesehn haben sollen, welche sonst keinen Platz mehr fanden.[1]) Eine solche war nun allerdings auf dem Markte. An ihr hiengen die Sykophanten ihre Tafeln auf und man hielt dort öffentliche Versteigerungen.[2]) Aber wer sagt uns, ob sich nicht ebensowohl in dem Lenäon eine Weisspappel befand, zumal da Niemand die Schauspiele mit jenem Baum auf dem Markt in Verbindung gesetzt hat?[3]) War dies der Fall, so ist es erklärlich, dass Photios und Eustathios eben jenes Umstandes wegen von einem Theater auf dem Markt sprechen, da ohne Zweifel die dort stehende Pappel die bekanntere von beiden war.

Man mag indessen über den Werth jener Aeusserungen urtheilen, wie man will, so bedarf es wohl nur eines Blickes auf den bisherigen Gang der Entwickelung und die beschriebne Oertlichkeit, um das Unhistoriche zu erkennen, welches in den bekannten Worten des Horaz liegt, dass Thespis seine Tragödie auf einem Karren im Lande herumgefahren habe.[4]) Wie es scheint, so gieng der römische Dichter dabei von der Vorstellung aus, als wäre Thespis der Director einer herumziehenden Truppe gewesen, dessen Aufführungen eben aus diesem Grunde noch roh und schmucklos geblieben wären, bis sich die Tragödie erst an bestimmte Orte fesselte, wo sie denn durch Zutritt des Staates eine geregeltere und würdigere Form angenommen hätte.[5]) Daran ist offenbar bei der Geschichte der griechischen Schauspielkunst nicht zu denken und wenn überhaupt ein Karren oder

---

1) Eustath. ad Od. V. p. 1472 *ἦν γοῦν, φασὶν, αἴγειρος Ἀθήνησιν ἐπάνω τοῦ θεάτρου, ἀφ ἧς ἐθεώρουν οἱ μὴ ἔχοντες τόπον· ὅθεν καὶ ἡ ἀπ' αἰγείρου θέα ἐλέγετο, καὶ παρ' αἰγείρῳ θέα, ἡ ἀπὸ τῶν ἐσχάτων· καὶ ἦν, φασὶν, εὐωνοτέρα ἡ παρ' αἰγείρῳ θέα* cf. Suid. *ἀπ' αἰγείρου θέα* ders. und Hesych. s. *αἰγείρου θέα*. Hesych. *παρ' αἰγείρου θέα* und *θέα παρ' αἰγείρῳ*. Phot. p. 81 Etym. M. p. 444, 16. Bekk. anecd. p. 354 u. 419.

2) Hesych. *ἀπ αἰγείρων. Ἀνδροκλέα τὸν ἀπ' αἰγείρων, ἀντὶ τῶν συκοφαντῶν· ἐπειδὴ ἐκ τῆς ἐν τῇ ἀγορᾷ αἰγείρου τὰ πινάκια ἐξῆπτον οἱ ἔσχατοι* cf. Andocid. de myst. S. 17.

3) Man würde dies sogar mit Sicherheit behaupten können, wenn anders bei Hesych. unter *αἰγείρου θέα* der Text *αἴγειρος ἦν Ἀθήνησι πλησίον τοῦ ἱεροῦ, ἔνθα πρὶν γενέσθαι θέατρον τὰ ἴκρια ἐπήγνυον*, richtig wäre, denn unter dem Tempel möchte schwerlich ein andrer wie der des Dionysos Lenäos zu verstehen sein, doch Hermann belehrt mich durch briefliche Mittheilung, dass hier in Uebereinstimmung mit den Parallelstellen *ἰκρίου* st. *ἱεροῦ* zu schreiben sei.

4) epist. ad Pis. 275

Ignotum tragicae genus invenisse camenae
Dicitur et plaustris vexisse poemata Thespis,
Quae canerent agerentque peruncti faecibus ora.

cf. Sidon. Apollin. IX., 232.

5) Unter den Neueren haben auch Boileau art. poetique ch. 3, 61 Barthelemy: voyage du jeune An. T. VII, p. 194 und Kreuser in s. Schrift: Homerische Rhapsoden, diese Ansicht ausgesprochen.

Wagen jemals bei den frühesten dramatischen Versuchen in Attica zur Anwendung gekommen ist, so würde man ihn, wie W. Schneider bereits bemerkt hat, mit grösserem Recht der Komödie als der Tragödie zuzuschreiben haben. [1])

Nachdem wir nun das, was in den überlieferten Nachrichten über Thespis zweifelhaft oder falsch zu sein scheint, vorläufig beseitigt haben, können wir mit desto grösserer Sicherheit eine Zusammenstellung der übrigen Notizen über den Begründer der alten Tragödie unternehmen.

Als sein Hauptverdienst wird uns die Einführung des ersten Schauspielers angegeben, [2]) dem in späterer Zeit noch ein zweiter und ein dritter folgte. Thespis soll diese Neuerung deshalb gemacht haben, weil er, wie Diogenes Laertios sagt, wollte, dass der Chor sich ausruhn sollte, doch sind gegen diesen Grund nicht unerhebliche Bedenken erhoben worden. [3]) Er geht offenbar von der Voraussetzung aus, dass der Schauspieler in gar keiner Verbindung mit dem Chor gestanden habe und dies ist in hohem Grade unwahrscheinlich. Sein Name selbst widerlegt diese Annahme; denn wie würden die Griechen den einen *ὑποκριτής*, einen Antworter, genannt haben, der nur für sich zu sprechen hatte und nicht vielmehr mit dem Chor darin wechselte? [4]) Seine Stellung war nämlich überhaupt nur eine secundäre. Er konnte die Handlung des Stückes nicht beginnen und schwerlich hat er sie jemals beschlossen. Zunächst, scheint es, musste der Chor auftreten; dann erst konnte der Schauspieler kommen, der auch jetzt noch nicht als Hauptperson hervortrat. Ich schliesse diess aus der Benennung seines Auftretens selbst, welches man ein *ἐπεισόδιον* nannte, woraus offenbar hervorgeht, dass sich schon jemand vor ihm auf der Bühne befinden musste, zu welchem der Auftretende hinzutrat, und dann aus dem Worte *ὑποκριτής*, welches offenbar zeigt, dass der Chor die Initiative ergriff und der Schauspieler eben nur, durch die Auffoderung desselben veranlasst, Bericht abstattete oder auf andre Weise seine Rolle durchführte. Im Uebrigen hat man nicht anzunehmen, dass es mit diesem einen Gespräch abgethan gewesen sei, sondern, wie bereits von mehren Seiten bemerkt ist, so konnte derselbe Schauspieler in verschiednen Verkleidungen mehrmals hinter-

1) G. Schneider de orig. com. p. 23. Diese Stelle scheint Meineke übersehen zu haben, wenn er er die Quaest. scen. specim. I. p. 7. ausgesprochne Behauptung, als würde von alten Schriftstellern ein Wagen nur bei der Tragödie erwähnt, auch hist. Com. p. 25. wiederholt.

2) Diog. Laert. III, 56 *ὕστερον δὲ Θέσπις ἕνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορόν.*

3) Herm. ad Ar. poet. c. 4 Jacob quaest. soph. p. 129 u. 142 Welcker Anh. zur Tril. S. 270.

4) Eustath. ad Il. VII, 407 *φασὶ δὲ καὶ τὸν παρὰ τοῖς δραματικοῖς ὑποκριτὴν οὕτω λέγεσθαι διὰ τὸ πρὸς τὸν χορὸν ἀποκρίνεσθαι.*

einander auftreten und so auf seine eigne Hand einen ganzen Mythus darstellen.[1]) Der Dichter übernahm auch jetzt noch immer die schwierigste Parthie. War er im Dithyramben der Vorsänger gewesen und hatte er in der durch den Chor dargestellten Tragödie das Ganze geordnet, so trat er jetzt als der Spieler seiner eignen Stücke auf und noch dazu als der einzige.

Dieser Umstand wird von den ältesten dramatischen Dichtern überhaupt als ein Factum mitgetheilt.[2]) Für Thespis ins Besondere bestätigt ihn noch eine Anekdote, die uns Plutarch erzählt. Auch Solon nämlich, berichtet derselbe, hätte als ein wissbegieriger Mann dem Thespis zugesehn, als dieser seine eignen Stücke gab. Nachdem das Spiel geendet sei, habe er den Thespis gefragt, ob er sich nicht schäme, dergleichen Vorstellung vor allem Volk vorzunehmen, worauf indessen jener erwidert habe, es sei ja eben nur ein Spiel. Solon aber sei sehr ungehalten geworden, habe mit dem Stock auf die Erde gestossen und erwidert, wenn man dergleichen auch anfänglich nur zum Scherz triebe, so würde man es doch bald auf ernste Dinge übertragen.[3]) Diese Weissagung sei denn auch in Erfüllung gegangen. Denn als kurze Zeit darauf Peisistratos das athenische Volk zu seinen Zwecken benutzen und gegen die Solonische Verfassung aufwiegeln wollte, habe er sich selbst verwundet und sei, einen Schwarm von Anhängern in seinem Gefolge, auf den Markt gefahren. Solon aber sei zu ihm herangetreten und habe gesagt: „Sohn des Hippokrates! Du spielst den Homerischen Odysseus auf keine gute Weise.“[4]) So weit Plutarch. Nach Diogenes Laertios, der die Sache noch weiter ausführt, soll Solon bei dieser Gelegenheit geäussert haben, das wären nun die Folgen des Schauspiels und dem Thespis sogar eine Zeit lang seine Tragödien untersagt haben.[5]) Wie viel man von der ganzen Sache, die offenbar in keiner historisch glaubwürdigen Form überliefert ist, für wahr zu halten habe, darüber sind die Meinungen sehr verschieden;[6]) man hat sogar die Angabe des Diogenes dazu benutzt, um jene Epoche im Leben des

1) Dahlmann: Primordia et successus vet. Comoediae Athen. cum Trag. historia compar. p. 19 G. Schneider de gr. trag. orig. p. 70.

2) Aristot. rhet. III., 1 ὑπεκρίνοντο γὰρ αὐτοὶ τραγῳδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον.

3) Plut. Vit. Solon. c. 29.

4) Plut. l. c. c. 30 W. Schneider giebt der Anspielung offenbar keine richtige Beziehung, wenn er sie auf die List bezieht, welche Odysseus übte, um die Expedition nach Troja nicht mitzumachen (de origg. trag. gr. p. 56), einen Mythus, den Homer nicht kennt. Sie geht offenbar auf die Selbstgeisselung des Odysseus Bd. IV, 244 wie auch Dahlmann p. 7 Note 5 bemerkt.

5) Diog. Laert. I., 59.

6) Vgl. Bentl. respons. ad. C. Boyle II. p. 152 in Lenneps Phalaris mit Welcker Anh. S. 258.

Thespis, wo er noch von Solon geduldet wurde, von einer späteren zu trennen, in welcher er durch Peisistratos unterstützt wurde und beide durch einen Zeitraum getrennt, in dem es ihm verboten gewesen sei, zu spielen.[1] Darin ist man offenbar zu weit gegangen und ich glaube nicht, dass sich aus der ganzen Erzählung etwas Anderes für gewiss abnehmen lässt, als der Umstand, dass Thespis in seinen Stücken selbst auftrat und dass er die Rollen von Heroen darstellte, freilich Dinge, die wir auch ohne das Zeugniss Plutarchs wissen würden.

Mit der Einführung des ersten Schauspielers als einer von dem Chore gesonderten Person hieng nun wahrscheinlich auch eine örtliche Trennung dieser beiden zusammen und wenn anders die Choreuten früher einen Tisch bestiegen hatten, um sich hervorzuthun, so lässt sich erwarten, dass Thespis bereits eine Erhöhung gebaut haben wird, aus der sich später durch Decoration und Anbau eine vollständige Scene entwickelte; diese bestieg dann der Schauspieler, um sich mit dem Chor zu unterhalten.[2] Allerdings wird dieselbe an Einfachheit noch eine Rednerbühne nicht übertroffen haben und wenn diess, wie ich vermuthe, der *ὀκρίβας* gewesen ist, so erklärt sich schon hier, warum die Griechen das Auftreten und Abgehn des Schauspielers ganz wie das eines Redners vorzugsweise mit den Worten Hinauf- und Hinabsteigen (*ἀναβαίνειν* und *καταβαίνειν*) bezeichneten,[3] ein Sprachgebrauch, der sich noch länger erhalten hat, wie die Sache selbst, das heisst, noch in jener Zeit, in der der Chor von der Orchestra verschwunden war und diejenigen Schauspieler, welche von hier aus die Bühne erstiegen hatten, aus den Coulissen hervortraten. Der Mangel der Decoration aber hatte, wie es scheint, noch eine andre Folge, nämlich die, dass Thespis sich genöthigt sah, seinen Stücken Prologe zu geben,[4] die offenbar von der darauf folgenden Handlung getrennt gewesen sein müssen und in denen er nicht als *ὑποκριτής*, sondern in eigner Person aufgetreten ist, um das Publicum mit dem Ort und den sonstigen Voraussetzungen der Handlung seines Stückes bekannt zu machen.[5] In Bezug auf die Masken soll er weiter vorgeschritten sein. Nach Horaz freilich haben sich seine Genossen das Gesicht noch mit Weinhefe bestrichen,[6] woran ich

1) W. Schneider de orig. tr. gr. p. 61.
2) cf. W. Schneider l. l. p. 56.
3) cf. Wolf ad Lept. §. 133 p. 373.
4) Themist. orat. XV. p. 385 *Θέσπις δὲ πρόλογον καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν.*
5) So hat Dahlmann die Sache bereits gefasst p. 19, von dem ich nur in der Gleichstellung der Prologe des Thespis mit denen des Euripides abweiche. Welcker (S. 269) hat ihn deshalb getadelt, aber meines Erachtens mit Unrecht, da es ja eben im Wesen des *ὑποκριτής* und seines *ἐπεισόδιον* liegt, dass er die Handlung des Stückes nicht eröffnen kann.
6) ep. ad Pis. 277.

gerade nicht zweifeln will; wie uns indessen von andrer Seite und, wie es scheint, aus guter Quelle berichtet wird, so soll Thespis hier mehre Vervollkommnungen gemacht und damit geendigt haben, Masken von feiner Leinwand anzuwenden. [1])

Was die innere Form seiner Tragödie angeht, so lässt sich mit grosser Wahrscheinlichkeit annehmen, dass Thespis bereits den jambischen Trimeter zum Gespräch anwandte, [2]) wenn schon damit keineswegs geleugnet werden kann, dass der trochäische Tetrameter noch oft genug zum Dialog gebraucht sein mag. Jedenfalls aber wurde durch den Trimeter ein Wechsel zwischen Recitation und Gesang eingeführt, welcher der Tragödie des Thespis vor der seiner Vorgänger einen wesentlichen Vorzug geben musste, da man dort wahrscheinlich nur Gesang und gewiss keine Jamben gehört hatte. Welche Stoffe Thespis zu seinen Stücken wählte, lässt sich freilich nicht mehr bestimmen, da uns Suidas nichts als die Namen von vier derselben aufbewahrt hat. Nur der Pentheus verräth etwas über den Inhalt; die Kampfspiele am Grabe des Pelias, die Priester, die Jünglinge, gestatten keine Vermuthung dieser Art, doch bestätigen sie durch ihre Namen die oben ausgesprochne Behauptung, dass der Chor die vorherrschende Rolle dabei gespielt haben muss, denn sonst würden sie nicht nach ihm benannt sein, ein Umstand, der in frühester Zeit für die ganze Einrichtung der Tragödie von grosser Bedeutung ist. Thespis aber wird nicht verfehlt haben, dem Chor mannigfache Lieder und Tänze einzustudiren, da er ja selbst, wie uns Athenäos berichtet, auch ausserdem Tanzunterricht gab, [3]) gewiss keine verächtliche Beschäftigung zu einer Zeit, wo der Tanz für eins der ersten Bildungsmittel galt und bei den Festen der Götter nicht fehlte.

Aus diesen Gründen nun nannte das Alterthum einstimmig Thespis den Begründer der Tragödie [4]) und in Athen erhielten sich

---

1) Suid. s. v. *Θέσπις· πρῶτον μὲν χρίσας τὸ πρόσωπον ψιμμυθίῳ ἐτραγῴδησεν. εἶτα ἀνδράχνῃ ἐσκέπασεν ἐν τῷ ἐπιδείκνυσθαι· καὶ μετὰ ταῦτα εἰσήνεγκε καὶ τὴν τῶν προσωπείων χρῆσιν ἐν μόνῃ ὀθόνῃ κατασκευάσας.*

2) Dies geht einestheils aus der Vergleichung von Ar. poet. c. 4, (wo es heisst, die Natur selbst habe, nachdem man in der Tragödie zu sprechen angefangen, *λέξεως γενομένης*, den Jambischen Trimeter gefunden) mit Themist. or. XV. hervor, (wo uns gesagt wird, Aristoteles schriebe dem Thespis die Erfindung des Dialogs, *ῥῆσις*, zu) anderntheils aus dem Umstande, dass die unechten Fragmente von Tragödien des Thespis in diesem Versmaass geschrieben sind, was eben auf die Form der echten zurückschliessen lässt. Vgl. Pinzger de dram. sat. orig. p. 16 Welcker Anh. S. 273.

3) Athen. II. p. 22 *φασὶ δὲ καὶ ὅτι οἱ ἀρχαῖοι ποιηταὶ Θέσπις, Πρατίνας, Κρατῖνος* (Bentl. *Καρκ*) *Φρύνιχος ὀρχηστικοὶ ἐκαλοῦντο, διὰ τὸ μὴ μόνον τὰ ἑαυτῶν δράματα ἀναφέρειν εἰς ὄρχησιν τοῦ χοροῦ ἀλλὰ καὶ ἔξω τῶν ἰδίων ποιημάτων διδάσκειν τοὺς βουλομένους ὀρχεῖσθαι.*

4) Bentl. resp. ad C. Boyle p. 125 etc.

seine Tänze noch zur Zeit des Aristophanes im besten Andenken.[1]) Aristoteles erwähnt zwar seiner in den uns erhaltnen Schriften nicht mehr, doch geht aus der bekannten Aeusserung des Themistios hervor, dass er ihm ebenfalls die Einführung des Dialogs zuschrieb.[2]) Auch hat ein Schüler des Philosophen, Chamäleon, diesen Mangel ersetzt und eigends ein Buch über Thespis geschrieben.[3])

Bei den neueren Schriftstellern hat Thespis ein eignes Schicksal gehabt. Bentley, der um sein Gedächtniss sowohl wie die Kritik der uns unter seinem Namen überlieferten Verse bei Weitem das grösste Verdienst hat, liess sich durch die Aeusserung Plutarchs, erst Phrynichos und Aeschylos hätten die Tragödie zur Behandlung pathetischer Stoffe fortgeführt,[4]) verleiten, anzunehmen, derselbe Dichter, den das ganze Alterthum den Vater der Tragödie nennt, sei eigentlich ein Dichter von Satyrdramen gewesen.[5]) Kanngiesser dagegen fand in einer andern Aeusserung Plutarchs,[6]) die er missverstand, Grund, Thespis zu einem Komiker zu machen, der die Personen von gleichzeitig lebenden Leuten, namentlich die des Solon, auf die Bühne gebracht und dem Gelächter preisgegeben hätte.[7]) W. Schneider, der diesen Irrthum siegreich widerlegte,[8]) glaubte wenigstens dem Ansehn von Bentley so viel nachgeben zu müssen, dass er in dem künstlerischen Wirken des Thespis anfänglich eine Epoche annahm, in welcher derselbe als Dionysos neben einem Chor von Satyrn aufgetreten sei.[9]) Erst Dahlmann und Pinzger sprachen sich entschieden für die Tragödie des Thespis aus, und widerlegten, was sich zu Gunsten eines Satyrspieles sagen liess.[10])

Thespis soll, wie uns Suidas sagt, in der 61sten Olympiade seine Aufführungen gemacht haben. Mindestens sechs oder sieben Olympiaden früher finden wir schon die Spuren von den Anfängen der Komödie in Attica und hier steht der Name des Susarion an der Spitze aller Ueberlieferungen. Susarion wird nicht nur von einem guten Theil alter Schriftsteller als der Erfinder der Komödie im Allgemeinen genannt,[11]) sondern ins Be-

1) Arist. Vesp. 1470.
2) Themist. or. XV. p. 358.
3) Suid. s. v. Θέσπις.
4) Plut. Quaest. symp. I. c. 5.
5) Bentl. respons. ad Car. Boyle c. XI.
6) Vit. Sol. c. 29 ὁ Σόλων ἐθεάσατο τὸν Θέσπιν αὐτὸν ὑποκρινόμενον, was er so verstand, als habe Solon den Thespis gesehen, wie er ihn selbst darstellte.
7) Kanngiesser: die alte komische Bühne v. Athen I. c. 4, 5, 6 S. 39 ff.
8) G. Schneider, de origg. Tragoediae p. 57.
9) l. c. p. 55.
10) Dahlmann prim. et succ. p. 8 etc. Pinzger de dram. Graec. satyrico p. 13 sqq.
11) Marm. Par. ep. 39 lin. 54 nach Böckhs Restitution ἀφ᾽ οὗ ἐν

sondere als der Urheber der in Versen abgefassten Komödie, einer *κωμῳδία ἔμμετρος*, bezeichnet.[1]) Hieraus lässt sich schliessen, dass diese Gattung des Dramas vor ihm nur aus Gesängen bestanden haben mag, eine *κωμῳδία ἐμμελής*, wie sie aus den Phallosliedern unmittelbar hervorgehen konnte. Als ihr Eigenthum durften die Attiker darum die Komödie nicht in Anspruch nehmen, denn Susarion selbst war, wie wir oben bereits erwähnten, nicht aus Athen, sondern aus einem kleinen Flecken in Megara und seine Landsleute massen sich, wie Aristoteles berichtet, die Erfindung der Komödie bei.[2]) Da der Ursprung derselben mit der dort herrschenden Demokratie zusammenhängen soll, so hat man ihn nicht unwahrscheinlich in die Zeit nach der Vertreibung des Theagenes, also etwa in die 45ste oder 46ste Olympiade gesetzt,[3]) womit es wohl übereinstimmt, wenn Susarion, wie aus der Parischen Chronik hervorgeht, zwischen der 50sten und 54sten Olympiade in Attica seine Stücke aufgeführt haben soll.

Alles, was wir sonst über die Megarische Komödie wissen, ist leider nur aus Spöttereien von attischen Komikern abgenommen, die auf ihre Vorgänger mit Verachtung herabsahn. So sagt Aristophanes im Eingange seiner Wespen, „die Zuschauer möchten freilich nichts Grosses von ihm erwarten, aber doch auch keinen aus Megara gestohlnen Spass,“[4]) denn in Attica nannte man einen derben und durchfallenden Spass einen Megarischen,[5]) gerade wie die Megarischen Thränen eine Art von Krokodilsthränen gewesen zu sein scheinen, die man erkünstelt und mit Heftigkeit vergiesst.[6]) Auch der Komiker Eupolis

---

Ἀθήναις κωμῳδῶν χορὸς ηὑρέθη, στησάντων αὐτὸν τῶν Ἰκαριέων, εὑρόντος Σουσαρίωνος. Clem. Alex. strom. I. p. 308 *τὴν κωμῳδίαν (ἐπενόησε) Σουσαρίων ὁ Ἰκαριεύς.* Mein. hist. Com. I. p. 535 *τὴν κωμῳδίαν εὑρῆσθαί φασιν ὑπὸ Σουσαρίωνος* 549 *οἱ ἐν Ἀττικῇ πρῶτον συστησάμενοι τὸ ἐπιτήδευμα τῆς κωμῳδίας (ἦσαν δὲ οἱ περὶ Σουσαρίωνα)* schol. Herm. ad oratt. gr. vol. VIII. p. 959 Rske. *ἐφεῦρε δὲ τὴν κωμῳδίαν Σουσαρίων πρῶτος* Diomedes III. p. 486 ed. Putsch. Poetae primi Comici fuerunt Susarion, Myllus et Magnes.

1) schol. ad Dion. Thrac. Bekk. anecd. p. 748 *πρῶτον οὖν Σουσαρίων τις τῆς ἐμμέτρου κωμῳδίας ἀρχηγὸς ἐγένετο.*

2) Arist. poet. c. 3 *τῆς μὲν κωμῳδίας (ἀντιποιοῦνται) οἱ Μεγαρεῖς — ὡς ἐπὶ παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης* Aspas. ad Aristot. ethic. Nicom. p. 53 b. *διασύρονται γὰρ οἱ Μεγαρεῖς ἐν κωμωδίᾳ, ἐπεὶ καὶ ἀντιποιοῦνται αὐτῆς, ὡς παρ' αὐτοῖς πρῶτον εὑρεθείσης, εἴ γε καὶ Σουσαρίων ὁ κατάρξας κωμῳδίας Μεγαρεύς — δείκνυται γὰρ ἐκ πάντων τούτων ὅτι Μεγαρεῖς τῆς κωμῳδίας εὑρεταί.* cf. Gaisf. ad Heph. p. 96.

3) Mein. hist. Com. I. p. 19 Grysar de Doriens. com. p. 4.

4) Ar. vesp. 57 *μηδὲν παρ' ἡμῶν προσδοκᾶν λίαν μέγα,*
μεδ' αὖ γέλωτα Μεγαρόθεν κεκλεμμένον.

5) schol. ad h. l. *ὡς τῶν Μεγαρέων καὶ ἄλλως φορτικῶς γελοιαζόντων* vgl. Müller Dor. B. II. S. 349 Anm.

6) Hesych. *Μεγαρέων δάκρυα· παροιμία ἐπὶ τῶν προσποιητῶς δα-*

tadelte in einem uns noch erhaltnen Verse die Megarischen Spässe als frech und unerspriesslich [1]) und sein Vorgänger Ekphantides soll von der Attischen Bühne herab gesagt haben, er wolle nicht ein Lied aus der Megarischen Komödie vorbringen, er schäme sich, sein Drama megarisch zu machen. [2]) Aus diesen und ähnlichen Aeusserungen sind denn offenbar auch die Urtheile der Grammatiker über die Megarische Komödie entsprungen, wenn sie von den Megarern behaupteten, sie hätten ohne Kunst und Talent gespottet, [3]) oder ihre Komödie habe unreife Früchte getragen, welche die Attiker verlacht hätten. [4])

Ganz dasselbe Urtheil vernehmen wir freilich auch über Susarion. Sein ganzes Werk, sagt uns ein alter Grammatiker, wäre eben nur zum Lachen gewesen, [5]) und ein andrer fügt hinzu, Susarion sowohl wie Myllos und Magnes, seine Nachfolger, hätten ihre Scherze mit wenig Kunst und Anmuth vorgebracht. [6]) Im Uebrigen wissen wir von Susarion nichts, als dass uns ein Grammatiker berichtet, er habe die Personen ohne Ordnung eingeführt, deren Anzahl Kratinos erst auf drei festgestellt habe. [7]) Wenn man es mit den Worten des Berichterstatters genau nimmt, so würde er damit aussprechen, Susarion habe dem Chor gegenüber eine unbestimmte Menge von Rollen (*πρόσωπα*) statuirt, deren Anzahl Kratinos auf drei festgestellt habe. Doch ist es auch möglich, dass der Grammatiker ungenau *πρόσωπον* statt *ὑποκριτής* gebrauchte und damit meinte, wie man gewöhnlich annimmt, Susarion habe mehr als drei Schauspieler in verschiednen Rollen auftreten lassen, während Kratinos die Zahl derselben hierauf beschränkt habe. Nur darf man

---

κρυόντων. Zenob. V, 8 *τὰ μὴ ἐκ παθῶν, μηδὲ ἐκ βάθους δάκρυα, ἀλλ' ἐξ ἐπιπολῆς Μεγαρέων δάκρυα ἔλεγον* cf. Mein. h. C. I. p. 21 not. 6.

1) schol. ad Ar. vesp. 57 *Εὔπολις Προσπαλτίοις· τὸ σκῶμμ' ἀσελγὲς ἠδὲ Μεγαρικὸν σφόδρα* (nach Grotius).

2) Aspas. ad Arist. eth. Nicom. IV, 2 *μεγαρικῆς*
κωμῳδίας ᾆσμ' οὐ δίειμ' ᾐσχυνόμην
τὸ δρᾶμα Μεγαρικὸν ποιεῖν
nach Meineke's Verbesserung, der auch O. Müller (Griech. Literaturg. II. S. 202 Anm. 1) beipflichtet.

3) schol. ad Ar. vesp. 57 *ὡς ποιητῶν ὄντων τινῶν ἀπὸ Μεγαρίδος ἀμούσων καὶ ἀφυῶς σκωπτόντων.*

4) Suid. s. v. *γέλως* T. I. p. 471 *ἤκμασε γὰρ ἡ Μεγαρικὴ κωμῳδία ἀώρως, ἣν Ἀθηναῖοι καταμωκώμενοι ἐγέλων* cf. Grysar de Dor. Com. c. 1, 2. Müller Dor. II. S. 349 Gundolf de Comoediae ap. Graecos origine, ein Schulprogramm aus Paderborn von 1832.

5) Mein. hist. Com. I. p. 540 *μόνος ἦν γέλως τὸ κατασκευαζόμενον.*

6) Diomed. III. p. 486 hi (Susario, Myllus et Magnes) veteris disciplinae joculatoria quaedam minus scite et venuste pronunciabant.

7) Mein. h. C. p. 540 *καὶ γὰρ οἱ ἐν Ἀττικῇ πρῶτον συστησάμενοι τὸ ἐπιτήδευμα τῆς κωμῳδίας (ἦσαν δὲ οἱ περὶ Σουσαρίωνα) τὰ πρόσωπα εἰσῆγον ἀτάκτως — ἐπιγενόμενος δὲ ὁ Κρατῖνος κατέστησε μὲν πρῶτον τὰ ἐν τῇ κωμῳδίᾳ πρόσωπα μέχρι τριῶν, συστήσας τὴν ἀταξίαν.*

nicht glauben, dass sich die Komödie wirklich in den angeblich von Kratinos gezognen Schranken hielt, denn bei Aristophanes findet man öfters mehr als drei sprechende Personen neben einander auf der Bühne, wie mir denn auch diejenigen zu weit gegangen zu sein scheinen, die aus einer so zweideutigen und schlecht verbürgten Nachricht Schlüsse für die geschichtliche Entwickelung der Komödie gezogen haben, welche, ihrer Meinung nach, in der Verminderung der Schauspieler einen der Ausbildung der Tragödie entgegengesetzten Weg eingeschlagen haben soll;[1]) zu so tief greifenden Annahmen kann uns die vorliegende Nachricht nicht berechtigen. Der Wagen des Susarion endlich, von dessen Existenz Welcker so bestimmt überzeugt zu sein scheint,[2]) ist noch weniger verbürgt, als der des Thespis. Seine Annahme beruht allein auf einer Conjectur von Bentley, der in der Parischen Chronik statt Ἀθήναις, was Böckh vermuthet, ἀπήναις lesen wollte.

Zum Schluss endlich müssen wir von den Jambischen Versen sprechen, die uns der Scholiast des Dionysios Thrax unter dem Namen des Susarion überliefert.[3]) Bentley, der ihre Anzahl noch um einen vermehrt hat, welcher sich bei Stobäos findet,[4]) und der sonst nicht geneigt ist, dem Susarion mehr, als einige extemporirte Scherze zuzugestehn, die weder aufgeschrieben noch verbreitet worden wären, äussert gleichwohl die Meinung, dass diess Fragment echt sein könnte; nur aus einer Komödie, meint er, dürfte es nicht genommen sein. Diess aus zwei Gründen. Die komischen Dichter nämlich hätten das Volk niemals in Person angeredet, sondern nur vermittelst des Chores in der Parabase und wenn dies geschehn sei, so habe sich der Chor dabei anapästischer oder trochäischer Tetrameter bedient.[5]) Was den ersten Punkt angeht, so lässt sich dagegen sehr wohl eine Bemerkung von Kolster geltend machen, der eben aus der Sitte, dass der Dichter das Volk durch den Chor anredete, auf eine Zeit zurückschloss, in der er dies in eigner Person gethan habe, denn sonst erklärt es sich überhaupt nicht, wie er dazu kam, sich eines fremden Organes dazu zu bedienen.[6]) Somit würden wir also gerade für die Komödie des Susarion, die offenbar den Phallosgesängen noch sehr nahe gestanden haben muss, eine sehr geeignete Form durch diese Verse ausgesprochen finden.

1) Dahlmann S. 58 Lucas: Cratinus et Eupolis p. 18.
2) Anh. zur Tril. S. 247 und 254.
3) ἀκούετε λεώς· Σουσαρίων λέγει τάδε,
υἱὸς Φιλίνου, Μεγαρόθεν, Τριποδίσκιος·
κακὸν γυναῖκες· ἀλλ' ὅμως, ὦ δημόται,
οὐκ ἔστιν οἰκεῖν οἰκίαν ἄνευ κακοῦ.
4) καὶ γὰρ τὸ γῆμαι καὶ τὸ μὴ γῆμαι κακόν.
5) Bentl. respons. p. 107. sq. bei Lennep.
6) Kolster de parab. p. 51. Köster de Gr. com. parab. p. 17.

Der zweite Grund fällt mit dem ersten. Gesteht man dem Dichter der frühesten Komödie das Recht zu, sein Publicum selbst anzureden, so wird man auch an den Jamben, die von jeher bei den Phallophorien gebräuchlich waren, keinen Anstoss nehmen. Wir müssten uns vielmehr wundern, wenn wir ein andres Versmaass gebraucht fänden.

Angenommen daher, jenes Bruchstück rührte in der That von Susarion oder wenigstens von einem treuen Nachahmer seiner Formen her, so wird man, glaube ich, die Vermuthung nicht ungegründet finden, dass es den Anfang eines Stückes enthält, eine Art von Prolog, wie sie auch Thespis seinen Dramen gegeben haben mag, in dem die Moral, hier der Ausspruch, dass die Weiber ein nothwendiges Uebel wären, der Handlung vorausgeschickt wurde, die diesen bei den Griechen so oft wiederholten Gedanken durch ein Beispiel bestätigte. Dass übrigens dies nicht das einzige Stück war, welches man im Alterthum unter dem Namen des Susarion besass, beweist die Aeusserung des Scholiasten, der uns sagt, jenes Fragment sei aus dem **ersten** seiner Dramen entnommen. In Alexandria hatte man also deren wohl mehre, die freilich zur Zeit des Scholiasten alle schon der Vergessenheit anheim gefallen waren. [1])

IV.

Die Entwickelung der Tragödie und Entstehung des Satyrspieles.

Nach Susarions Auftreten vergiengen mindestens achtzig Jahre, ehe man die Anfänge der Komödie in Athen zur ferneren Entwickelung brachte; wenigstens wird uns keine Nachricht aus dieser Zeit mitgetheilt, aus der sich auf irgend einen Fortschritt ja nur auf die Existenz derselben schliessen liesse. Der Grund zu dieser Zurücksetzung lag, wie es scheint, in den Zeitverhältnissen. Die Tragödie, die durch die Verherrlichung der Heroen den edeln Geschlechtern schmeichelte, welche in jenen ihre Ahn- und Stammherrn wiederfanden, musste in einer Epoche des attischen Staatslebens, wo die Aristokratie das entschiedne Uebergewicht hatte, den lebhaftesten Anklang und vielseitige Unterstützung finden. Die Komödie dagegen, die ganz vom entgegengesetzten Geiste beseelt war, die jene Stoffe nur dazu benutzte, um sie zu parodiren und dadurch das Princip

1) schol. ad Dion. Bekk. anecd. p. 748 *πρῶτον οὖν Σουσαρίων τις τῆς ἐμμέτρου κωμῳδίας ἀρχηγὸς ἐγένετο, οὗ τὰ μὲν δράματα λήθη κατενεμήθη. δύο ἢ τρεῖς ἴαμβοι τοῦ πρώτου δράματος ἐπὶ μνήμῃ φέρονται.*

einer ursprünglichen Gleichheit aller Stände geltend zu machen, konnte erst dann zu freierer Entwickelung gelangen, als auch der Staat ein solches anerkannt hatte oder, mit andern Worten, als die Verfassung desselben wesentlich demokratisch geworden war. [1]) Der mächtigste Hebel aber für das Fortschreiten der Künste ist bei den Griechen von jeher der Wettkampf gewesen, eine Form der Darstellung, die bereits bei den Vorträgen epischer Dichtungen durch die Rhapsoden eingeführt war und die auch bei den mannigfachen Erzeugnissen der lyrischen Poesie, namentlich bei dem der Tragödie so nahe verwandten Dithyramben, nicht fehlte. [2])

Von Thespis erfahren wir nun, dass seine Aufführungen zur Zeit des Solon noch nicht agonistisch gewesen sein sollen,[3]) wogegen er allerdings, nach einer Aeusserung des Aristophanes, also wohl in einer späteren Zeit, mit andern Tragikern gekämpft haben muss. [4]) Wer seine Gegner gewesen sein mögen, ist wegen des Mangels an Nachrichten aus dieser dunkeln Epoche der dramatischen Kunst nicht mehr zu ermitteln. Wir erfahren durch Suidas, dass zur Zeit des Thespis ein Karystier, Antiphanes, gelebt habe [5]) und von Athenäos wird unter den ältesten Tragikern ein Kratinos genannt, der muthmasslich auch in diese Epoche gehört. [6]) Doch wissen wir freilich von diesen Beiden nicht mehr als die Namen, und auch diese stehen nicht einmal ganz fest. Als der Nachfolger des Thespis aber und sein Schüler wird Phrynichos aus Athen angegeben und von diesem lässt sich daher mit Wahrscheinlichkeit annehmen, dass er mit seinem Vorgänger bereits gekämpft habe.

Die Verdienste, welche sich Phrynichos um die Fortbildung der Tragödie errang, sind ohne Zweifel von grosser Bedeutung gewesen, wenn schon die geringen Nachrichten darüber uns diese Ueberzeugung nicht unmittelbar mitzutheilen im Stande sind. Wir erfahren von ihm, dass er zuerst die Frauenrollen auf die Bühne gebracht haben soll [7]) und dies scheint sich nicht nur auf einzelne scenische Personen zu beziehn, sondern auch auf den ganzen Chor, der in manchen Stücken ein weiblicher war, denn unter den ihm zugeschriebenen Dramen finden wir nicht nur

---

1) vgl. Kanngiesser S. 82. Welcker 248 ff.

2) Nach Suidas s. v. *Λάσος*, soll dieser zuerst den Dithyramben in den Wettkampf eingeführt haben.

3) Plut. Sol. c. 29 *ἀρχομένων δὲ τῶν περὶ Θέσπιν ἤδη τὴν τραγῳδίαν κινεῖν οὔπω δὲ εἰς ἅμιλλαν ἐναγώνιον ἐξηγμένου.*

4) Arist. vesp. 1473 *ταρχαῖ' ἐκεῖν' οἷς Θέσπις ἠγωνίζετο.* cf. Schneider de origg. trag. p. 62.

5) Suid. s. v. Dahlmann S. 17 Anm. 25.

6) Athen. I, 22 a. vgl. Welcker S. 281 Anm. 245.

7) Suid. s. v. *Φρύνιχος· οὗτος δὲ πρῶτος ὁ Φρύνιχος γυναικεῖον πρόσωπον εἰσήγαγεν ἐν τῇ σκηνῇ.*

eine Alkestis, Erigone, Andromeda, sondern auch Phönizierinnen, Danaiden und Pleuronierinnen. Es ist möglich, dass Phrynichos auch hierbei noch nicht stehn blieb und seinen Chor sogar zum einen Theil aus männlichen, zum andern aus weiblichen Bestandtheilen bildete, ein Fall, der, wie O. Müller vermuthet, in seinen Phönizierinnen vorgekommen sein soll.[1]) In eben diesem Stück, erzählt uns ein Grammatiker, trat zu Anfang ein Eunuch auf, der die Niederlage des Xerxes berichtete und Sessel für die Räthe des Königs ausbreitete.[2]) Daraus könnte man schliessen, dass die Stücke des Phrynichos keines Prologs mehr nach Art des Thespis bedurften, sondern dass das Drama schon so weit vorgeschritten war, um die Handlung sich selbst exponiren zu lassen, ohne ihr einen Kommentar vorauszuschicken, und hierzu wird ohne Zweifel die Vervollkommnung des scenischen Apparats das Ihrige beigetragen haben, in welcher Beziehung Chörilos, ein Zeitgenosse des Phrynichos, genannt werden muss, da er nach Suidas die Masken verbesserte, und sich um die Kostume der Schauspieler verdient machte.[3])

Im übrigen war auch noch in der Tragödie des Phrynichos der Chor die Hauptperson. Dies geht nicht nur aus den Titeln seiner Stücke hervor, die zum grossen Theil von jenem den Namen erhalten haben, sondern noch mehr aus dem Umstande, dass Gesänge und Tänze darin vor dem Dialog vorherrschten.[4]) Seine Erfindungsgabe in Bezug auf die letzteren rühmt ein schönes Epigramm, das uns Plutarch aufbehalten hat und in dem der Dichter sagt, die Tanzkunst habe ihm so viel verschiedne Weisen verliehn, wie das bewegte Meer in stürmischer Nacht Wellen schlüge[5]) und von andrer Seite erfahren wir, dass ins Besondere in seinem Antäos die Tänze eine bedeutende Rolle spielten.[6]) Daher eben auch jene Anekdote bei Aelian, dass die Athener,

1) O. Müller de Phrynichi Phoenissis Gotting. 1835 Archiv f. Philol. und Pädag. III. p. 637—40.

2) Argum. ad Aesch. Pers. *Γλαῦκος ἐν τοῖς περὶ Αἰσχύλου μύθων ἐκ τῶν Φοινισσῶν φησὶ Φρυνίχου τοὺς Πέρσας παραπεποιῆσθαι. πλὴν ἐκεῖ εὐνοῦχός ἐστιν ἀγγέλλων ἐν ἀρχῇ τὴν τοῦ Ξέρξου ἧτταν, στρωννύς τε θρόνους τινὰς τοῖς τῆς ἀρχῆς παρέδροις.*

3) Suid. s. v. *οὗτος κατά τινας τοῖς προσωπείοις καὶ τῇ σκευῇ τῶν στολῶν ἐπεχείρησε.*

4) Aristot. probl. XIX, 31 *διὰ τί οἱ περὶ Φρύνιχον μᾶλλον ἦσαν μελοποιοί; ἢ διὰ τὸ πολλαπλάσια εἶναι τότε τὰ μέλη τῶν μέτρων ἐν ταῖς τραγῳδίαις;*

5) Plut. quaest. symp. VIII, 9

σχήματα δ' ὄρχησις τόσα μοι πόρεν, ὅσσ' ἐνὶ πόντῳ
κύματα ποιεῖται χείματι νὺξ ὀλόη.

6) schol. ad Ar. Ran. 700 *τραγικὸς Φρύνιχος Ἀνταίῳ δράματι περὶ (διὰ?) παλαισμάτων πολλὰ διεξῆλθεν.* Der Chor von Ringern, von dem Welcker S. 285 Anm. 248 sagt, dass ihn die Grammatiker dem Tragiker zugeschrieben hätten, wird nur von dem Komiker angeführt, sowohl hier wie bei Suid. s. v. *παλαίσμασιν.*

nachdem sie ein Stück des Phrynichos, die Kriegstänzer, gesehn, den Dichter zum Feldherrn gewählt hätten [1]) und die Erfindung des Trochäischen Tetrameters, die ihm Suidas zuschreibt. [2]) Dass Phrynichos, der wie Thespis auch ausserdem Tanzunterricht gab, [3]) bei dieser Vorneigung für den orchestischen Theil seiner Darstellungen hier und da das richtige Maass überschritten und, durch das Streben nach Neuheit verführt, die Anmuth und Schönheit der Formen aufs Spiel gesetzt habe, lässt sich aus den Scherzen abnehmen, mit denen Aristophanes die Heftigkeit und den gewaltsamen Charakter derselben verspottet, [4]) wenn anders hier der Dichter, und nicht der Choreut dieses Namens, gemeint ist. [5]) Um so ungetheilter aber scheint der Beifall gewesen zu sein, dessen sich seine Lieder erfreuten. Phrynichos, der Dichter süsser Gesänge, stand bei den Athenern noch zu einer Zeit, wo bereits Sophokles den Culminationspunkt seiner Leistungen überschritten hatte, im treusten Andenken. Aristophanes nennt ihn eine Biene, die die Frucht unsterblicher Lieder aus den Blumen saugt, [6]) und viele ähnliche Urtheile bestägen die Wahrheit dieses Ausspruches. [7]) Was nun die metrische Form derselben angeht, so glaube ich nicht, dass man dem Dichter schon jene kunstreich gebauten Strophen zuschreiben darf, die man bei Aeschylos und noch mehr bei Sophokles findet. Ausser dem jambischen Senar, den er, wie die Fragmente zeigen, zum Dialog anwandte, gebrauchte er trochäische Tetrameter — denn sonst hätte man ihm nicht die Erfindung derselben zuschreiben können — anapästische Dimeter, [8]) Antispasten [9]) oder, wie wir heute zu sagen pflegen, Glykoneen und Jonici a minori, [10]) doch die letzteren beiden in jener stichischen Compositionsweise, wie sie bei den äolischen Dichtern häufig vorkam. Der antispastische Tetrameter, in welchem das Fragment abgefasst ist, das uns Pausanias aufbehalten hat, war eine Form, in welcher das ganze dritte Buch der Sapphischen Gesänge

1) Aelian. V. H. III, 8 cf. Bentl. resp. p. 144 Welcker Nachtr. S. 285.
2) Suid. s. v. *Φρύνιχος εὑρετὴς τοῦ τετραμέτρου ἐγένετο.*
3) Athen. I, 22, a.
4) Arist. vesp. 1481, 1515 cf. Schneider de orig. trag. 83.
5) cf. Mein. hist. Com. I. p. 149.
6) Ar. Av. 750.
7) cf. schol. ad Ar. Av. 750 *Φρύνιχος, ὃς ἐπὶ μελοποιΐας ἐθαυμάζετο* ad Ran. 1334 *ἦν δὲ οὗτος ἡδὺς ἐν τοῖς μέλεσι Φρύνιχος* ad 940 *τοῦτον (Φρύνιχον) ἐπαινοῦσιν εἰς μελοποιΐαν* cf. Ar. Vesp. 220. Dieser Umstand hat besonders dazu Veranlassung gegeben, dass sich Kanngiesser S. 92 ff. eine so falsche Vorstellung von den Tragödien des Phrynichos machte. Mehr Anspruch auf Wahrscheinlichkeit hat das, was Schneider de origg. p. 75 sagt.
8) s. d. Fragment aus seiner Alkestis bei Hesych. v. *ἀθαμβές* cf. Glum de Eurip. Alcestide Berl. 1836 p. 24.
9) in dem Fragment aus seinen Pleuronierinnen bei Pausan. X, 31, 2.
10) Hephaest. p. 67 Gaisf.

gedichtet war und viele Lieder des Alkäos.[1]) Ebenso aber findet man auch die Ionici a minori, in dem ein andres Fragment geschrieben ist, das unzweifelhaft aus einer Tragödie, vielleicht wie O. Müller vermuthet, aus den Phönizierinnen entnommen ist,[2]) in jener Sängerschule besonders häufig. Es mag gewagt erscheinen, aus so geringen Prämissen einen Schluss zu ziehn, aber die Folgezeit in der Entwickelung des Dramas wird die Vermuthung bestätigen, dass Phrynichos, dessen Chöre, wie wir sehn, zum Theil noch stichisch componirt gewesen sein müssen, in metrischer Hinsicht schwerlich über die Einfachheit äolischer Lieder hinausgegangen ist und eben diess dürfte, wie ich glaube, gerade ein sehr günstiger Umstand gewesen sein, ihnen ihre grosse Popularität zu verschaffen und sie im Munde des Volkes zu erhalten, was gewiss nicht geschehn wäre, wenn sie etwa die Polymetrie und den kunstreichen Bau Pindarischer Strophen gehabt hätten.

Für die Stellung, welche die Tragödie des Phrynichos zu den politischen Interessen seiner Vaterstadt einnahm, ist es von grosser Wichtigkeit, dass er seine Stoffe nicht nur aus der Mythologie, sondern auch aus der Geschichte des Tages entnahm. Der beste Beweis dafür sind seine Phönizierinnen und seine Einnahme von Milet, zwei Stücke von ganz entgegengesetzter Tendenz, denn während das erstere den Sieg der Hellenen über die Barbaren feierte und deshalb in ganz Griechenland den lebhaftesten Anklang finden musste, enthielt das letztere durch die rührende Schilderung von den Leiden einer Stadt, die nicht ohne die Schuld Athens dem Verderben preisgegeben war, einen bittern Vorwurf für die damals herrschende Parthei. Phrynichos musste diese politische Demonstration bereuen, denn man verurtheilte ihn zu einer bedeutenden Geldstrafe unter dem sinnreichen Vorwande, dass die Athener nicht ihre eignen Leiden auf der Bühne schauen wollten, und man verbot, dass fernerhin jemand von diesem Stoffe Gebrauch machte.[3]) Neuere Kunstrichter haben den Athenern darüber viele Complimente gesagt und ihren Kunstsinn bewundert, der, wie sie meinten, nur die Sphäre des Idealen, die Mythologie, zum Fruchtboden für dichterische und namentlich dramatische Erzeugnisse gemacht wissen wollte, nicht die Geschichte des Tages, aber Niemand berichtet uns, dass die Athener zu jener Zeit auch die Leiden ihrer Feinde auf der Bühne zu sehn sich weigerten. Vielmehr finden wir, dass der unmittelbare Nachfolger des Phrynichos, Aeschylos, sogleich denselben Stoff, den jener in seinen Phönizierinnen behandelt

1) Heph. p. 60 Gaisf.
2) O. Müller de Phrynichi Phoenissis.
3) Herod. VI. c. 21 eine oft wiederholte Erzählung cf. Schneider de orig. tr. p. 76.

hatte, zum Gegenstand seiner Perser machte, ohne dass dem einen noch dem andern deshalb etwas Leides geschehn wäre.

Unter den Stücken, die mythologische Stoffe hatten, ist uns etwas Näheres nur über die Pleuronierinnen bekannt geworden. Sie behandelten, wie es scheint, den schönen Mythus von Meleagros, dessen Lebensende an die Verbrennung jenes Holzscheites geknüpft war, der sich in den Händen seiner gekränkten Mutter befand.[1]) Ein Fragment aus dieser Tragödie, welches einen Heereszug schildert, der das Land bedroht, athmet durchaus äschyleischen Geist. Bemerkenswerth sind noch die Titel von zwei andern Stücken, weil sie die Vermuthung erregen können, dass schon bei Phrynichos ein Zusammenhang zwischen einzelnen Dramen stattfand und ein Uebergang zur trilogischen Form gemacht wurde, die später die herrschende war. Ich meine die Aegyptier und die Danaiden. Wenn anders die Letzteren, wie es wahrscheinlich ist, denselben Stoff behandelten, den wir in den Schutzflehenden des Aeschylos finden, so können die Aegyptier wohl das vorhergehende Stück gewesen sein, in welchem die Flucht der Danaiden herbeigeführt wurde. Wenigstens hat diese Vermuthung für mich mehr Wahrscheinlichkeit, wie die von Welcker vorgezogne Annahme einer Dichorie.[2])

Was endlich den Charakter der Tragödie des Phrynichos angeht, so darf man wohl annehmen, dass sie in hohem Grade rührend und ergreifend war, ohne dabei den entferntesten Anstrich von Weichlichkeit zu haben. Dies geht aus der Aeusserung Plutarchs hervor, dass erst Phrynichos und Aeschylos eine pathetische Behandlung ihres Gegenstandes versucht hätten,[3]) ferner aus dem erschütternden Eindruck, den seine Einnahme von Milet auf das Publicum machte, welches hierbei, nach den Worten Herodots, in Thränen ausgebrochen sein soll, am meisten aber aus der geistigen Verwandtschaft, die zwischen Phrynichos und Aeschylos stattgefunden haben muss. Denn nicht nur der Grammatiker, der uns die oben angeführte Notiz über die Phönizierinnen des Phrynichos mitgetheilt hat, sagt dem Aeschylos nach, dass er jenes Stück in seinen Persern nur in veränderter Gestalt wieder auf die Bühne gebracht habe, sondern auch im grösseren Publicum zu Athen muss man gemeint haben, dass

1) Welcker spricht über den muthmasslichen Gang, den die Handlung in diesem Stücke nahm: die griech. Tragg. mit Rücksicht auf den epischen Cyklus. Erste Abth. S. 23.

2) Welcker a. a. O. S. 27.

3) Plut. Quaest. symp. I, 1 *ὥσπερ οὖν Φρυνίχου καὶ Αἰσχύλου τὴν τραγῳδίαν εἰς μύθους καὶ πάθη προαγόντων.* Wie mir scheint, so wird hier *πάθη* hervorzuheben sein, denn dass die Tragödien des Thespis auch schon bestimmte Stoffe behandelten, lässt sich wohl nicht leugnen. Nur das Pathos scheint ihnen gefehlt zu haben.

Aeschylos die Erfindungen seines Vorgängers mehr als billig zu seinem Vortheil benutzte. Sonst würde Aristophanes es nicht für nöthig gefunden haben, den von ihm so hoch verehrten Dichter gegen einen Vorwurf dieser Art zu vertheidigen und das in einer Weise, die das Delict nur bestätigt. Denn Aeschylos leugnet auch bei ihm nicht die Wahrheit jener Beschuldigung, sondern rechtfertigt sich nur durch die sinnreiche Auskunft, er habe eine Uebertragung vom Schönen ins Schöne gemacht. [1])

Dieser ernste und pathetische Charakter der Tragödie soll es denn auch gewesen sein, der die Verbindung derselben mit dem Satyrspiel veranlasste. Pratinas, ein Zeitgenosse des Chörilos und des Aeschylos, kein Athener sondern aus Phlius gebürtig, wird allgemein als der Begründer dieser Gattung genannt.[2]) Der Grund dazu aber soll eben der gewesen sein, dass man bei der gänzlichen Abweichung von dem Tone der alten dionysischen Festlichkeit die Munterkeit und den Frohsinn zu vermissen anfing, der in dem Spiele des Thespis noch seine Stelle gehabt haben muss. Deshalb führte Pratinas die Satyrn, welche von dem Altar des Dionysos ausgeschlossen worden waren, an die Thymele zurück und gab dem Drama einen Theil seiner früheren Ausgelassenheit wieder.[3]) Pratinas dichtete aber nicht blos Satyrspiele, wie es denn niemals eine eigne Klasse von Dichtern für diese Gattung der Poesie gegeben hat, er war vielmehr ein Tragiker und wird daher auch seine Satyrspiele, von denen man zu Alexandria eine grössere Anzahl aufbewahrte, wie von seinen Tragödien,[4]) nicht ausser Verbindung mit denselben gesetzt haben.[5]) Welches nun die Folge gewesen sein mag, in der zu seiner Zeit Tragödie und Satyrdrama gestanden haben, ist nicht zu bestimmen. Wenn man dem Zenobios glauben darf, so stellte man anfänglich das Satyrdrama der Tragödie voran, wie Welcker meint, um es dadurch besonders zu ehren,[6]) Casaubonus schloss aus den Aeusserungen römischer Grammatiker, dass man die Satyrspiele auch zwischen Tragödien in die Mitte gestellt hätte[7])

---

1) Arist. Ran. 1334.

2) Suidas *Πρατίνας, Πυῤῥωνίδου ἢ Ἐγκωμίου, Φλιάσιος, ποιητὴς τραγῳδίας. ἀντηγωνίζετο δὲ Αἰσχύλῳ τε καὶ Χοιρίλῳ ἐπὶ τῆς ἑβδομηκοστῆς Ὀλυμπιάδος καὶ πρῶτος ἔγραψε σατύρους*. cf. Anthol. gr. I, 2 p. 399. Acron. ad Hor. ep. ad Pis. 230.

3) cf. Zenob. p. 40 Plut. quaest. symp. I, 1.

4) cf. Suid. s. v.

5) Dass die Komiker sich in älterer Zeit mit der Abfassung von Satyrdramen beschäftigt hätten, behauptete Eichstädt de Dram. Graecor. comico-satyrico, doch ist diess genügend widerlegt durch Hermann de dramate comico-satyrico: commentarii societ. philol. Lips. 1801 p. 245.

6) Welcker Anh. S. 279 Hermann behauptet dagegen, dass hier *προςεισάγειν* statt *προεισάγειν* geschrieben werden müsste. Allgem. Literatz. von 1827 No. 15. und praef. ad Cyclopem 1838 p. XI.

7) Casaub de sat. poesi I. c. 1 p. 91 und 99. Diess wird von Welcker

und somit wäre denn keine Stelle unversucht geblieben, bis man sie endlich dahin brachte, wo wir sie in allen gut verbürgten Nachrichten von der Aufführung griechischer Dramen finden, nämlich ans Ende. Im Uebrigen scheint das Satyrspiel gerade in der vorliegenden Epoche seine glänzendste Zeit gehabt zu haben. Aeschylos wird als der Meister in dieser Gattung angegeben, der einzige, dem Pratinas, dessen Satyrspiele sich in so grosser Anzahl im Alterthum erhalten haben, und sein Sohn Aristias nachstanden,[1]) doch auch Chörilos wird ein König unter den Dichtern dieser Art genannt,[2]) ein Beweis, wie sehr man damals diese Form des Dramas, geliebt und ausgebildet haben muss. Doch diess liegt freilich ganz im Charakter der Zeit selbst. Tanz und Gesang waren ohne Zweifel auch noch das vorherrschende Element bei Pratinas, der sich in dieser Beziehung seinen Vorgängern anschloss[3]) und wo fanden diese einen grösseren Spielraum als im Satyrdrama, welches recht eigentlich darauf basirt war? Denn jene Zeit, wo die freien Leute selbst den Reigen am Altar des Dionysos führten, war längst verschwunden. Gemiethete Choreuten und Auleten beherrschten zur Zeit des Pratinas die Orchestra und ergötzten das Publicum mit ihrer Kunstfertigkeit, ja die letzteren scheinen schon mit ihren Leistungen ein bedenkliches Uebergewicht gewonnen zu haben, da sich der Dichter in einem uns zum Theil noch erhaltnen Hyporchem beschwert, dass die Musik, die eigentlich nur zur Begleiter in der Singstimme und des Tanzes bestimmt sei, über jene die Herrschaft zu erringen trachte.[4])

Mit diesem überaus muntern, tänzerischen Charakter der Satyrdramen stimmt denn nun auch das Wenige, was wir von der metrischen Behandlung derselben wissen, vollkommen überein. Man liebte nämlich hier weder jene Beschwerung des Verses durch Längen an den Stellen, wo Ancipität stattfand, wie sich diess in der Tragödie findet, noch auch die Aufnahme irrationaler Füsse, welche die Sprache der Komödie der des gewöhnlichen Lebens so nahe brachte, wenn schon man dieselbe

---

bestritten, welcher S. 325 behauptet, dass jene Grammatiker nur eine ungeschickte Umschreibung von den Worten des Horaz geben.

1) Paus. II, 13, 5 *ἐνταῦθά ἐστι καὶ Ἀριστίου μνῆμα τοῦ Πρατίνου· τούτῳ τῷ Ἀριστίᾳ σάτυροι καὶ Πρατίνᾳ τῷ πατρὶ εἰσι πεποιημένοι πλὴν Αἰσχύλου δοκιμώτατα.*

2) bei Plotius de metris p. 2633 ed. Putsch. *ἡνίκα μὲν βασιλεὺς ἦν Χοιρίλος ἐν Σατύροις.* Welck. Anh. S. 282.

3) Athen. I, 22 a.

4) Athen. XIV, 617 b. *Πρατίνας ὁ Φλιάσιος, αὐλητῶν καὶ χορευτῶν μισθοφόρων κατεχόντων τὰς ὀρχήστρας, ἀγανακτεῖν τινας ἐπὶ τῷ τοὺς αὐλητὰς μὴ συναυλεῖν τοῖς χοροῖς, καθάπερ ἦν πάτριον, ἀλλὰ τοὺς χοροὺς συνᾴδειν τοῖς αὐληταῖς· ὃν οὖν εἶχε θυμὸν κατὰ τῶν ταῦτα ποιούντων ὁ Πρατίνας ἐμφάνιζε διὰ τοῦδε τοῦ ὑπορχήματος κ. τ. λ.*

deshalb nicht vermied,[1]) sondern vor Allem die Auflösungen. Deshalb führt der Scholiast des Hephästion als Muster eines satyrischen Senars einen Vers mit zwei auf einander folgenden Tribrachen,[2]) Marius Victorinus einen satyrischen Tetrameter mit vier Tribrachen[3]) an und um den Chor gleich durch sein Auftreten zu charakterisiren, gebrauchte man bei der Parodos, wo sonst anapästische Dimeter üblich waren, Proceleusmatiker.[4]) Auch das sogenannte metrum Priapeum soll in den Satyrspielen häufig gewesen sein und früher den Namen des satyrischen geführt haben.[5]) Schwerlich wird man es anders gebraucht haben, wie Phrynichos seine antispastischen und ionischen Tetrameter, d. h. stichisch. Dasselbe gilt aber auch wohl von dem metrum Chörileum, von dem uns zwei verschiedne Formen angegeben werden.[6])

Den Charakter des Satyrspiels hat Niemand besser beschrieben als Horaz in seinem Briefe an die Pisonen. Indem er das Ganze als die Erfindung eines Tragikers ankündigt, nennt er es einen Scherz, bei dem indessen die Würde unverletzt bleibt. „Man muss," sagt er, „das lachlustige, geschwätzige Satyrspiel so einrichten, den Ernst so zum Scherze verkehren, dass auftretende Götter und Heroen, wie man sie noch eben im königlichen Glanze erblickt hat, sich weder in den Staub und Schmutz der Erde verlieren, noch, während sie diese vermeiden, Wolken und nichtigen Dingen nachjagen. Die Tragödie, unwürdig, leichte Verse hervorzusprudeln, wird sich unter den übermüthigen Satyrn noch immer etwas schamhaft benehmen, wie eine Matrone, der man an Festtagen zu tanzen befiehlt."[7]) Man sieht, dass Horaz hierin nicht nur die Entstehung des Satyrspiels aus der Tragödie sondern auch die Stellung desselben in der Tetralogie berücksichtigt. Das Satyrspiel ist ihm selbst, freilich nur äusserlich, eine Art tragischer Handlung, doch mit andrer Umgebung, es ist der Ernst, der die Maske des Scherzes trägt, aber ohne desshalb zur Parodie zu werden, eine tanzende Matrone. Mit dieser Schilderung bestätigt er eben nur,

1) cf. Gaisf. ad Heph. p. 242 Herm. praef. ad Cyclop. XIV. sq.
2) schol. ad Heph. p. 170 Gaisf.
3) Mar. Victor. II, 2530 Putsch.
4) Mar. Vict. II, fin. cf. Casaub. de sat. poes. 98.
5) Mar. Vict. IV, 2599. Das Eupolideum rechnet Hermann elem. doct. metr. p. 579 hieher, doch schon Casaubonus sprach jene Verse bei Athen. X. p. 411 A. dem Astydamas ab. Ich zweifle nicht, dass sie der Parabase irgend einer Komödie angehören. cf. Mein. Fragm. Com. II, 1, 313.
6) cf. Plotius de Choerileo hexametro bei Putsch: gramm. Lat. auct. ant. p. 2633 und Gaisf. ad Heph. p. 353. Diomedes nennt es p. 512 Angelicum metrum, celeritate nuntiis aptum, woraus man abnehmen könnte, dass der ἄγγελος im Satyrdrama ebenfalls eine stehende Figur war, wie in der Tragödie.
7) Hor. ep. ad Pis. 225 sq.

was Demetrius treffend mit zwei Worten bezeichnete, wenn er das Satyrspiel eine scherzende Tragödie nannte.[1])

Verfolgen wir diese Parallele etwas weiter, so stellt sich allerdings die Handlung des Satyrdramas in sofern mit der der Tragödie äusserlich gleich, als man zum grossen Theil dieselben Personen, welche die Träger der einen waren, auch zu denen der andern machte, denn Götter und Heroen waren in beiden Fällen die Handelnden. Der Ort der Handlung, die Weise, in der sie sich entwickelte, und der Chor, in dem sie sich spiegelte, waren freilich verschieden. Statt fürstlicher Palläste und Zelte, Tempel oder heiliger Orte, an denen sich die Tragödie meistens bewegte, sah man im Satyrspiel das Dickicht des Waldes, Höhlen, Felsen und die unzugängliche Natur.[2]) Die Handlung, die sich hier entfaltete, war einer solchen Umgebung angemessen, denn die Heroen erschienen zum Theil auf ihren Irrfahrten und die Abentheuer, die sie erlebten, bestanden in allerhand Verwickelungen, aus denen sie sich mit List und Gewalt herauszogen. Im Ganzen darf man wohl von dieser Art Handlung behaupten, was A. W. Schlegel, wenn ich nicht irre, von dem Charakter der Komödie dem der Tragödie gegenüber gesagt hat, dass nämlich der Zufall an die Stelle des Schicksals trat. Dadurch geriethen zugleich die handelnden Personen zur Handlung selbst in ein ganz andres, ja in das entgegengesetzte Verhältniss. Denn während sich dort die göttliche Vorherbestimmung auf eine durchaus unabwendbare Weise gerade durch diejenigen Mittel vollzieht, welche der Mensch anwendet, um ihr zu entfliehn, so steht der Erfolg hier in jedem Augenblick auf dem Spiel und es bedarf der unausgesetzten Aufmerksamkeit, der Beharrlichkeit und List des Handelnden, um den glücklichen Moment zu erfassen und sich aus der Schlinge zu ziehn, in die ihn irgend ein verschuldeter oder unverschuldeter Zufall gebracht hat.[3]) Mit

---

1) Demetr. de elocutione §. 169. Auch Welcker hat die Stelle des Horaz einer näheren Prüfung unterworfen Anh. S. 322; er scheint mir aber darin den Worten des Dichters nicht ihre volle Geltung zu lassen, wenn er im Satyrspiel Ernst und Scherz gewissermassen als getrennte Elemente voraussetzt und den ersteren auf die Heroen, den zweiten auf die Satyrn bezieht. Horaz hat, so viel ich sehe, überall nur den Charakter des Ganzen im Auge, und wenn er sagt: vertere seria ludo, so kann ich darunter nicht mit dem Scholiasten verstehen: tragoediae immiscere satyram. Im Gegentheil. Die Personen, welche die Träger einer ernsten Handlung in der Tragödie waren, wurden im Satyrspiel ein Spiel des Zufalls und haben deshalb gewiss ihr tragisches Pathos abgelegt. Der Herakles der Tragödie war ohne Zweifel sehr verschieden von dem des Satyrspieles, aber freilich auch eben so sehr von dem der Komödie, vor welchem Horaz warnt.

2) Vitruv V. c. 6. 9.

3) Sehr bezeichnend für die Handlung des Stückes sagt Odysseus im entscheidenden Augenblick bei Euripides Cycl. v. 606

einer solchen Behandlung aber steht nun der Charakter des Chores selbst in einer tiefen, unauflöslichen Harmonie. Denn die Satyrn waren von Hause aus ein leichtfertiges, durchaus sinnliches und jedem vorübergehenden Eindruck offnes Geschlecht; eben deshalb unzuverlässig, wie das Glück selbst, und einer ernsten, stetigen Theilnahme an dem Vorgange der Handlung völlig unfähig. — Diess der Unterschied des Satyrspiels von der Tragödie. Der von der Komödie liegt nach dem, was wir oben über den Charakter dieser Gattung gesagt haben, auf der Hand. Die Komik des Satyrspieles unterschied sich dadurch von der Komödie, dass diese eine bewusste war, jene eine unbewusste. Dies liegt im Begriffe der Parodie. Die Parodie setzt nothwendig einen ernsten Gegenstand voraus, mit dem sie ihr Spiel treiben, den sie lächerlich machen und herabziehn will. Die harmlose Komik des Satyrspieles dagegen nimmt einen Stoff, der von vorne herein komisch ist und den sie daher nur mit aller Treue darzustellen hat. „Das Satyrspiel,“ sagt Welcker, „ist durchgängig naiv. Die Satyrn wissen von nichts Anderem, als was sie aussprechen.“

V.

Die Vollendung der Tragödie durch Aeschylos und Sophokles.

Von Phrynichos, dessen Auftreten in der Geschichte der dramatischen Poesie so grosse Epoche macht, wissen wir nicht, wann er geboren wurde, noch wann er starb. Dass aber seine Wirksamkeit auf der attischen Bühne von keiner kurzen Dauer gewesen sei, können wir daraus abnehmen, dass zwischen der Aufführung seiner Einnahme von Milet und der seiner Phönizierinnen ein Zeitraum von 20 Jahren liegt. Denn wenn man annimmt, dass das erstgenannte Stück in dem Jahre gegeben wurde, welches unmittelbar auf die Einnahme von Milet folgte, so geschah diess Ol. 70, 4. Die Phönizierinnen dagegen sind, da sie unter dem Archon Adeimantos auf die Bühne kamen, in das vierte Jahr der 75sten Olympiade zu setzen.[1] Genauer sind

ἢ τὴν τύχην μὲν δαίμον' ἡγεῖσθαι χρεών·
τὰ δαιμόνων δὲ τῆς τύχης ἐλάσσονα.

Im Uebrigen brauche ich wohl nicht auszusprechen dass dasjenige, was hier vom Charakter des Satyrspieles gesagt ist, nur einige Andeutungen enthält, da es anmaassend sein würde, einen Gegenstand noch näher erörtern zu wollen, den Welcker bereits so gründlich erschöpft hat.

1) vgl. Bentl. resp. p. 141 bei Lennep.

wir über die Lebenszeit des Aeschylos unterrichtet. Aeschylos, der Sohn des Euphorion, wurde im vierten Jahre der 63sten Olympiade geboren und starb im ersten Jahre der 81sten unter dem Archon Kallias. [1]) Da er aber schon mit Pratinas und Chörilos in der 70sten Olympiade kämpfte, so folgt daraus, dass er über vierzig Jahre lang auf der Bühne thätig war. Diese Zeit ist denn auch für die Umgestaltung derselben im hohen Grade folgenreich gewesen; kein Tragiker hat unseres Wissens eine so vollständige Reform mit dem Drama vorgenommen, wie dies von Aeschylos geschehen ist.

Als die drei wichtigsten Punkte, in denen sich dieselbe bethätigte, giebt zunächst Aristoteles an, dass Aeschylos die Zahl der Schauspieler von einem auf zwei vermehrte, dass er die Chorgesänge verkürzte und die Rolle des Protagonisten schuf. [2]) Hieraus scheint zweierlei hervorzugehn: erstens, dass die Handlung dadurch, dass zwei Personen die Träger derselben wurden, sich in grösserer Ausdehnung entfalten und selbstständiger entwickeln konnte, während die Tänze und Gesänge des Chores, die bis dahin vorgeherrscht hatten, mehr zurücktraten; zweitens, dass eine von den handelnden Personen das entschiedne Uebergewicht erhielt und die Hauptrolle im Stücke übernahm, wähdie andre mehr eine accessorische Geltung hatte und es entweder bei der Menge der darzustellenden Rollen zu keiner bestimmten Charakteristik brachte oder, wenn sie eine umfangreichere Parthie erhielt, doch stets im Verhältniss zur Handlung von untergeordneter Bedeutung blieb. Wir können uns diess Verhältniss an den Stücken des Aeschylos, in denen durch die Oekonomie des Dramas nur zwei Schauspieler erfodert werden, vollkommen deutlich machen. [3]) In den Persern ist es offenbar Atossa, welche die ganze Schwere des tragischen Pathos vorzugsweise zu tragen hat. Sie wird daher von dem Protagonisten

---

1) Nach der Parischen Chronik cf. schol. ad Ar. Ran. *ἐτελεύτησε γὰρ ἐπὶ ἄρχοντος Καλλίου, τοῦ μετὰ Μνησίθεον, τούτοις πρότερον ἐνιαυτόν.*

2) Arist. poet. c. IV, 16 *καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον. πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασε.* Philost. Vit. Apoll. VI. p. 244 *ἣ μὲν ξυνέστειλε τοὺς χοροὺς ἀποτάδην ὄντας ἢ τὰς τῶν ὑποκριτῶν ἀντιλέξεις εὗρεν, παραιτησάμενος τὸ τῶν μονῳδιῶν μῆκος* cf. Tyrwh. ad Ar. poet. sect. X. p. 14 v. 6.

3) Es soll damit keinesweges behauptet werden, dass Aeschylos in den hier genannten Stücken nicht mehr, als zwei Schauspieler habe auftreten lassen können; sonst würde man nicht nur in der Alkestis des Euripides, wie Elmsley bereits bemerkt hat, sondern auch in der Medeia nur zwei Hypokriten anzunehmen haben, denn auch hier konnte der zweite Schauspieler, wenn der Protagonist ausser der Medeia noch den Pädagogen gab, alle andern Rollen nach einander darstellen. Es erscheinen nie mehr als zwei sprechende Personen neben einander auf der Bühne.

dargestellt worden sein. Der zweite Schauspieler erschien dagegen hinter einander in der Person des Boten, des Dareios und des Xerxes. Im Prometheus treten zu Anfang zwar vier Personen auf, doch zwei davon sind stumm. Es ist daher wahrscheinlich, dass der Protagonist hier die Rolle des Hephästos übernahm, der zweite Schauspieler die des Kratos. Nach der Eingangsscene führte der Protagonist nun die Rolle des Prometheus durch, während der zweite Schauspieler hinter einander als Okeanos, als Jo und als Hermes erschien. Man ersieht hieraus, dass der zweite Schauspieler in diesen Stücken im Vergleich zum Protagonisten genau dieselbe Stellung hatte, welche früher der einzige Hypokrit des Thespis und Phrynichos dem Chor gegenüber gehabt hatte. Das Principat, welches dieser in der Person des Chorführers geltend machte, ging durch Aeschylos von dem Chor auf den ersten Schauspieler über und eben hierdurch erhielt dieser die Bedeutung eines Protagonisten. Auch für den andern Fall indessen, wo der zweite Schauspieler nur Eine Rolle auszufüllen hatte, finden wir ein Beispiel in den Schutzflehenden. Hier ist die eigentlich tragische Person offenbar Danaos und daraus folgt, dass der König von Argos durch den zweiten Schauspieler gegeben wurde, während der Herold noch zur Parthie des Protagonisten gehört. Der Wechsel der Rollen war also auf der Seite des Letzteren. Dagegen steht die Rolle des Königs von Argos auch nur in einer untergeordneten Beziehung zur Handlung und hat wenig von jenem tragischen Pathos, welches alle Rollen des Protagonisten auszeichnet. In den Sieben-gegen Theben endlich tritt ein besonderer Fall ein. Dass der Protagonist den Eteokles gegeben, unterliegt keinem Zweifel; auch Antigone möchte zu seiner Parthie gehört haben. Der zweite Schauspieler erschien dagegen zweimal als Bote und auch wohl als Ismene. Daraus folgt denn freilich, dass der Herold keine durch das Herkommen bedingte Person war, sondern ein sogenanntes *παραχορήγημα*, von dessen Bedeutung später die Rede sein wird.[1])

---

1) In dieser Vertheilung stimme ich in den Hauptpunkten vollkommen mit C. G. Hermann de distributione personarum inter histriones in tragg. graecis p. 45 sq. überein, der ebenfalls darin von Schneider (attisches Theaterwesen S. 141) abweicht, dass er weder in den Persern dem Protagonisten ausser Atossa den Xerxes, noch im Prometheus den Hephästos dem Deuteroganisten giebt, so dass Kratos dadurch ein Parachoregema würde. Auch O. Müller (Geschichte der griech. Literatur II. S. 57) scheint hiervon im Wesentlichen nicht abzuweichen, nur mit dem Unterschiede, dass er im Prolog zum Prometheus drei verschiedne Rollen annehmen zu müssen glaubt (S. 55 Anm.). Von einem eigenthümlichen Standpunkt aus behandelt Lachmann diese Frage (de mensura tragoediarum, certo numero definita p. 17 ff.) und gelangt dabei zu dem Resultat, dass Ismene in den Sieben gegen Theben ein paraskenion gewesen, Kratos dagegen im Prometheus von einem Choreuten gegeben sei, doch ver-

Mit der Umgestaltung, welche das Drama hierdurch erhielt, steht eine andre Neuerung des Aeschylos in genauer Verbindung. Er soll die Zahl des Chores nicht minder als die Gesänge desselben beschränkt haben. Pollux nämlich erzählt uns, vor Alters habe der tragische Chor aus 50 Personen bestanden bis zur Aufführung der Eumeniden; da sich aber die Zuschauer über die Menge derselben erschrocken hätten, so habe ein Gesetz die Verminderung derselben anbefohlen.[1]) Damit stimmt denn allerdings eine andre Nachricht überein, die uns sagt, dass Sophokles die Anzahl der Choreuten von zwölf auf funfzehn Personen gesteigert hätte,[2]) denn hieraus scheint hervorzugehn, dass Aeschylos nicht mehr funfzig sondern nur zwölf Choreuten auftreten liess, eine Anzahl, die O. Müller meines Erachtens mit grosser Evidenz in dem Agamemnon dieses Dichters nachgewiesen hat.[3]) Trotz dem ist jene Nachricht des Pollux nicht allem Zweifel enthoben, denn, wie Hermann bereits bemerkt hat,[4]) so wird auch in der Lebensbeschreibung des Aeschylos erzählt, der Eindruck, den die Erscheinung der Eumeniden gemacht habe, sei ein so furchtbarer gewesen, das schwangre Weiber dabei Fehlgeburten gehabt hätten. Gleichwohl aber steht dort nicht, dass die Anzahl der Eumeniden, sondern vielmehr ihr sporadisches Auftreten der Grund dieses Erschreckens gewesen sei. Pollux scheint daher zwei Dinge mit einander in Verbindung gesetzt zu haben, die ursprünglich nichts mit einander zu thun hatten. Die berühmte Aufführung der Eumeniden wurde für ihn die Veranlassung, daran die Verminderung des tragischen Chores zu knüpfen, wie sie für andre die Veranlassung wurde, den Aeschylos seine Reise nach Sicilien machen zu lassen, Combinationen, wie man sie in der lückenhaften Geschichte des Lebens berühmter Leute gar häufig versucht hat. Die Facta selbst verlieren dadurch, in meinen Augen wenigstens, nicht an Glaubwürdigkeit; nur der Zusammenhang zwischen ihnen zeigt sich bei näherer Betrachtung als erdichtet. Da indessen Hermann in dem vorliegenden Fall auch den Umstand, dass der tragische Chor jemals aus funfzig Personen bestanden habe, für einen reinen Irrthum oder eine Fiction von Pollux angesehn hat, so wird es allerdings nöthig

---

fährt er hierbei nach Principien, die wir, da die Sache hier nur summarisch abgehandelt werden soll, nicht näher erörtern können.

1) Poll. IV, 15 *τὸ δὲ παλαιὸν ὁ τραγικὸς χορὸς πεντήκοντα ἦσαν ἄχρι τῶν Εὐμενίδων Αἰσχύλου· πρὸς δὲ τὸν ὄχλον αὐτῶν τοῦ πλήθους ἐπτοηθέντων συνέστειλεν ὁ νόμος εἰς ἐλάττω ἀριθμὸν τὸν χορόν.*

2) vit. Soph. *αὐτὸς δὲ καὶ τοὺς χορευτὰς ποιήσας ἀντὶ δώδεκα πεντεκαίδεκα* cf. Suid. v. *Σοφοκλῆς*.

3) O. Müller Eumeniden S. 76 gegen die Worte des schol. ad Arist. equ. 586, nach dem Hermann auch hier 15 Choreuten annimmt dissert. I. de choro Eumenidum p. VIII. sqq.

4) de choro Eumenidum diss. I. init.

sein, Gründe dafür beizubringen, die sowohl das frühere Bestehn jener Anzahl wie die Reduction derselben auf eine weit geringere wahrscheinlich machen und aus dem Entwickelungsgange des Dramas erklären.

Was den ersten Punkt angeht, so ist gegen die Anzahl von funfzig Choreuten von Seiten Hermanns geltend gemacht worden, dass dies auf einer Verwechselung beruhn müsse, da sich gerade der tragische Chor dadurch vom dithyrambischen unterschiede, dass dieser aus funfzig, jener nur aus funfzehn Personen bestände. [1]) Gerade dieser Umstand aber führt, wie mich dünkt, zu dem entgegengesetzten Resultat. Wenn anders die Tragödie, wie Aristoteles sagt, aus dem Dithyramben entsprungen ist, so ist es auch wahrscheinlich, dass sie so lange, wie Tanz und Gesang die Hauptrolle darin spielten, die Anzahl des dithyrambischen Chores beibehalten hat. Erst durch Aeschylos trat der Dialog mehr in den Vordergrund, die Chorgesänge wurden verkürzt und die Anzahl der Choreuten vermindert. Selbst das Schweigen der Alten scheint in diesem Punkt von Bedeutung zu sein, denn von keinem andern Tragiker vor Aeschylos wird berichtet, dass er die Zahl der dithyrambischen Choreuten auf die der tragischen herabgesetzt habe.

Es kommt ein andrer Grund hinzu, der mir das Bestehen jenes Chores von funfzig Personen wahrscheinlich macht. Diess ist der Umstand, dass diese Anzahl in den Mythen eine bedeutende Rolle spielt. Die funfzig Töchter des Nereus, des Okeanos, des Danaos, die funfzig Söhne des Aegyptos werden gewiss zu Anfang, als der Chor noch allein handelte oder nur einen Schauspieler sich gegenüber hatte, in vollständiger Anzahl erschienen sein, und demgemäss wird man auch die andern Chöre von Männern und Frauen, die ja meistens eine bedeutende Volksmenge zu repräsentiren hatten, eingerichtet haben.

Gegen die Reduction des Chores macht Hermann den Einwand, dass die Athener zu einer Zeit, wo die Tragödie täglich an Ansehn gewann, es schwerlich mit Gleichmuth ertragen hätten, wenn ein so glänzender Chor, wie der von funfzig Personen, auf eine so unbedeutende Anzahl wie die von funfzehn oder vollends von zwölf Personen herabgesetzt worden wäre. [2]) Wenn wir indessen betrachten, dass die Anzahl der verschiednen Chöre nicht überall dieselbe war, sondern dass der tragische nicht die von funfzehn Personen, der komische nicht die von vierundzwanzig überschritt, während der dithyrambische funfzig Personen stark war, so werden wir, glaube ich, bald darauf geführt, dass hier eine innere Nothwendigkeit zu Grunde liegen musste, die die Zahl bestimmte. Und diese ist ohne Zweifel in dem

---

1) de choro Eumen. dissert. II. p. III. sq.
2) l. c. p. IV.

Charakter und der Tendenz der verschiednen Chöre zu suchen. Um bei dem Dithyrambischen anzufangen, da dies der älteste ist, so wird bei ihm in früherer Zeit die Einfachheit der rythmischen Composition in metrischer wie in orchestischer Hinsicht das Ihrige dazu beigetragen haben, dass die Zuschauer jedes Wort verstehn und dem Ausdruck einer jeden Bewegung folgen konnten. Später aber, als der Dithyramb seine Antistrophen und mit ihr die einfachere Form verlor, wurde er mimetisch und jetzt erklärte ohne Zweifel die Darstellung durch Miene und Geberde aufs deutlichste, was dem Ohr etwa in jenen complicirteren Rhythmen an Worten verloren ging. Es trat deshalb kein Wechsel in der Zahl der Choreuten ein, denn ihre Leistungen blieben dem Publicum verständlich. Bei der Tragödie verhielt sich die Sache anders. Auch hier ist man ohne Zweifel von einer grossen Einfachheit der Formen ausgegangen. Die Lieder des Phrynichos mögen, wie oben bereits angedeutet wurde, nicht complicirter gewesen sein als die Gesänge des Alkäos und der Sappho und dabei erhielten sie ebenfalls durch die Tänze und Geberden des Chores einen sehr sprechenden Commentar. Der kunstreichere Bau der Aeschyleischen Strophen aber ebenso sehr wie der abstracte Inhalt derselben machte eine andre Einrichtung nöthig. Diese Gesänge, die in mannigfach wechselnden, metrischen Formen oft lange Erzählungen oder tiefe, religiöse Betrachtungen enthalten, sie würden, da ihr Inhalt durch die Geberdensprache nur eine sehr geringe Unterstützung erhalten konnte, in dem Munde von funfzig Choreuten vollkommen unverständlich gewesen sein; waren sie es doch selbst noch zum Theil bei funfzehn, wie uns so manche Wiederholungen von Gedanken zeigen, die man zuerst in dem melischen Theil des Dramas und gleich darauf in dem Dialog findet. Daher die Nothwendigkeit der Beschränkung und jene Herabsetzung des Chores auf zwölf Personen, deren Anzahl selbst Sophokles nur auf funfzehn zu vermehren wagte, die, wie wir unten zeigen werden, nicht einmal alle gesungen haben. Noch anders verhielt sich die Sache endlich in der Komödie. Die ursprüngliche Simplicität der metrischen Form, die wir bei der Tragödie mehr vermutheten als erwiesen, lässt sich hier bestimmter darthun, denn es ist bekannt, dass Epicharm, so weit wir aus den zahlreichen Fragmenten schliessen können, nur drei Metra gebrauchte und auch selbst diese noch mit so wenig Abwechselung, dass er zwei Komödien allein in anapästischen Tetrametern verfasste. [1]) Bei den Attikern findet man nun allerdings einen viel grösseren Reichthum von Rhythmen, aber die Form, in der sie sie componirten, war in der Regel auch sehr einfach, gewöhnlich stichisch, seltner systematisch, am seltensten strophisch. Die Folge

1) Heph. p. 45 ed. Gaisf.

hiervon war die Vermehrung des Chores auf vierundzwanzig. Dass man nicht weiter ging und den komischen Chor bis zur Stärke des dithyrambischen steigerte, daran scheint der Inhalt der Gesänge selbst Schuld gewesen zu sein, denn auch hier liess sich durch die Geberdensprache nur wenig zur Erklärung der Worte thun. Diese aber mussten mit vollster Verständlichkeit vorgetragen werden, wenn nicht jener grosse Reichthum von Andeutungen, Wortspielen und Witzen aller Art verloren gehn sollte, der der alten Komödie gerade den grössten Reiz verlieh. Um daher das Gesagte in zwei Worte zusammenzufassen, so beruhte der Unterschied in der Anzahl des dithyrambischen Chores von der des dramatischen darin, dass jener handelnd auftrat und die Worte durch seine Geberden in jedem Augenblick unterstützte, während dieser nur ein Zuschauer der Handlung war und der Inhalt seiner Gesänge durch seine Bewegungen mehr begleitet als erklärt werden konnte, der Unterschied des tragischen vom komischen Chor aber wurde durch die grössere oder geringere Einfachheit seiner rhythmischen Compositionsweise herbeigeführt.

Ein andrer Grund, den Aeschylos für seine Neuerung haben konnte, war, wie O. Müller bereits bemerkt hat, ökonomischer Art. 1) Die Stücke der ersten Tragiker waren wahrscheinlich nur sehr kurz und erschöpften trotz dem, wie Aristoteles sagt, den mythischen Stoff nicht. Sie waren aus den verschiedensten Elementen zusammengesetzt und gewissermassen unbegrenzt. 2) Die innere Form derselben eben so sehr wie die äussere scheint Aeschylos darauf geführt zu haben, dass er drei Tragödien in fortlaufender Folge zu einer Trilogie verband und diesen ein Satyrspiel hinzufügte. Auf diese Weise konnte der ethische Gehalt eines Mythus aufs Gründlichste erschöpft werden, wenn man die sittliche Idee, die ihm zu Grunde lag, durch verschiedne Zeitalter und Geschlechter verfolgte, ein Verfahren, zu welchem überdiess die genealogische Form, in welche die Mythen durch die Cykliker gebracht waren, die nahe liegende Veranlassung bot. Nun aber erhielt Aeschylos von dem Archon nur einen Chor von funfzig Choreuten, mit dem er die Bedürfnisse seiner Tetralogie bestreiten musste. Er theilte ihn also wahrscheinlich in vier Theile und gewann dadurch den Vortheil, dass er die Choreuten, die in dem einen Stücke der Tetralogie handelnd auftraten, für die andern als Figuranten gebrauchen konnte,

---

1) Eumeniden S. 72.

2) Arist. poet. c. V. 8, 9 ἡ μὲν γὰρ (τραγῳδία) ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι, ἢ μικρὸν ἐξαλλάττων, ἡ δὲ ἐποποιΐα ἀόριστος τῷ χρόνῳ· καὶ τούτῳ διαφέρει. καί τοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν. XIII, 7 πρὸ τοῦ μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν· νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας κάλλισται τραγῳδίαι συντίθενται.

deren man oft in starker Anzahl edurfte. In den Eumeniden mussten die Choreuten zusammen mit den Areopagiten und Propompen mindestens eine Anzahl von fünfunddreissig Personen ausmachen.[1] Ebenso bedurfte Sophokles im König Oedipus eines sehr starken Nebenchores, um die Volksmassen darzustellen, die vor dem Auftreten der Thebanischen Geronten an den verschiednen Altären auf der Bühne knieen. Euripides hatte einen solchen in seinen Herakliden, der das ganze Stück hindurch sich nicht von der Scene entfernte. In seinen Schutzflehenden sehn wir ausser dem Chor der Mütter und ihrer Dienerinnen, im Ganzen vierzehn Personen, noch einen Nebenchor von sieben Knaben, und am Ende des Stückes tritt Theseus an der Spitze des athenischen Heeres mit den Leichnamen der sieben Heerführer auf, so dass man, glaube ich, nicht zu viel behauptet, wenn man annimmt, Euripides habe hier die volle Anzahl von sechzig Personen, die ihm zu Gebote standen, angewandt. Wir können noch weiter gehn. Pollux sagt uns, dass man die scenische Leistung eines Choreuten ein *παρασκήνιον* genannt habe.[2] Sie konnte, wie sich von selbst ergiebt, nur im Gesange bestehn, denn zur Recitation waren die Hypokriten da und wenn ein vierter Schauspieler erfodert wurde, so übernahm der Choreg die Herstellung desselben als eine ausserordentliche Leistung. Daher der Name des *παραχορήγημα*. Ein solches *παρασκήνιον* nun hat man namentlich bei dem Molossos in der Andromache des Euripides wahrgenommen. Noch stärker tritt es meines Erachtens in dem Knabenchor hervor, der in den Schutzflehenden des Euripides zum Schluss in die Gesänge einfällt.[3] Hier singt nicht nur ein Choreut ausser dem Chor, sondern bestimmt ihrer mehre, vielleicht sogar, wie Hermann annimmt, alle sieben nach einander. Es ist klar, dass diess nicht von Sängern geschehn konnte, die zu dem Chor in den Schutzflehenden gehörten. Sie werden daher wohl aus einem Chor genommen sein, der zu einem andern

---

1) Es ist ein geistreicher Einfall von Genelli, der annimmt, dass die verschiednen Chöre dieser Trilogie bereits vor den Stücken, in denen sie zur Handlung gehörten, sich zeigten: der der Choephoren am Siegeswagen des Agamemnon, der der Eumeniden am Schluss der Choephoren.

2) IV, 108 *ὁπότε μὲν ἀντὶ τετάρτου ὑποκριτοῦ δέοι τινὰ τῶν χορευτῶν εἰπεῖν ἐν ᾠδῇ, παρασκήνιον καλεῖται τὸ πρᾶγμα. εἰ δὲ τέταρτος ὑποκριτής τι παραφθέγξαιτο, τοῦτο παραχορήγημα ἐκαλεῖτο.* Pollux spricht hier, seiner Gewohnheit gemäss, bei dem *παρασκήνιον* von dem Fall, der am häufigsten vorkam, dass nämlich nur ein Choreut mit auf der Scene beschäftigt war. Sonst hätte er freilich nach Hermanns Emendation opusc. VII. p. 346 *ὁπότε μὲν δέοι τινὰς τῶν χορευτῶν εἰπεῖν ἐν ᾠδῇ* schreiben müssen. Das *ἔσωθεν* dagegen und die Verwechselung zwischen *παραχορήγημα* und *παρασκήνιον* scheint seiner Meinung nicht zu entsprechen.

3) v. 1153 ff. ed. Herm.

Stück der Tetralogie gehörte. Um daher zum Schluss auf die von Pollux mitgetheilte Nachricht zurückzukommen, so wird diese eben dahin zu modificiren sein, dass Aeschylos den ihm vom Archon gestellten Chor auf solche Weise vertheilte, dass in der Regel in jedem von ihm aufgeführten Stück zwölf Personen desselben handelnd auftraten.

Hiermit sind indessen die Neuerungen des Aeschylos in Bezug auf die attische Bühne lange nicht erschöpft. Er übertraf, sagt der Verfasser seiner Lebensbeschreibung, seine Vorgänger bei Weitem sowohl als Dichter, wie auch in der Anordnung der Scene, in dem Glanz der Ausstattung für die Costume der Schauspieler und in der imposanten Einrichtung des Chores. [1]) Was zunächst die Scene angeht, deren Ausdehnung zu Anfang, als die Schauspiele noch im Lenäon gegeben wurden, allerdings, wie Horaz sagt, nur eine mässige gewesen sein mag, [2]) so entbehrte sie späterhin in dem grossen Theater keine Art des Schmuckes. Denn von Agatharchos, einem Zeitgenossen des Aeschylos, wird uns berichtet, dass er die Coulissenmalerei nicht nur geübt, sondern auch ein Werk darüber geschrieben habe, in dem er die Gesetze der Perspective entwickelte. [3]) Daher verdient es Glauben, wenn unter den Gegenständen, die Aeschylos zur Ausstattung der Scene in Anwendung gebracht haben soll, auch die Malerei genannt wird. Ueberdiess wird es nicht an andern Dingen von mehr plastischem Charakter gefehlt haben, unter denen namentlich Gräber und Altäre aufgeführt werden. [4]) Die Costume der Schauspieler aber sollen so würdig und angemessen gewesen sein, dass man sie bei gottesdienstlichen Handlungen nachahmte. [5]) Nicht nur die Maske und das Gewand, auch die Hand- und Fussbekleidung erhielt durch Aeschylos eine Vervollkommnung, denn er war es, der, wie Horaz sagt, die Tragödie erhaben zu sprechen und auf dem Cothurn einher-

---

1) Vit. Aesch. *καὶ πολὺ τοὺς πρὸ αὐτοῦ ὑπερῆρε κατά τε τὴν ποίησιν καὶ τὴν διάθεσιν τῆς σκηνῆς, τήν τε λαμπρότητα τῆς χορηγίας καὶ τὴν σκευὴν τῶν ὑποκριτῶν, τήν τε τοῦ χοροῦ σεμνότητα.*

2) Hor. ep. ad Pis. 279 modicis instravit pulpita tignis.

3) Vitruv. praef. ad lib. VII, 11 Namque primum Agatharchus Athenis, Aeschylo docente tragoediam, scenam fecit et de ea commentarium reliquit. Ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt, quaemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extensionem, certo loco centro constituto, [ad] lineas ratione naturali respondere; uti de incerta re certae imagines aedificiorum in scenarum picturis redderent speciem, et quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscedentia alia prominentia esse videantur.

4) Vita Aesch. bei Robortelli: *τὴν δὲ σκηνὴν ἐκόσμησε καὶ τὴν ὄψιν τῶν θεωμένων κατέπληξε τῇ λαμπρότητι, γραφαῖς καὶ μηχαναῖς, βωμοῖς τε καὶ τάφοις, σάλπιγξι, εἰδώλοις, Ἐριννύσι.*

5) Athen. I. p. 21 *Αἰσχύλος ἐξεῦρε τὴν τῆς στολῆς εὐπρέπειαν καὶ σεμνότητα, ἣν ζηλώσαντες οἱ ἱεροφάνται καὶ δᾳδοῦχοι ἀμφιέννυνται.*

zugehn lehrte, [1]) eine Art von Schuhen, durch welche die Figuren selbst ein höheres und, wie Philostratos sagt, den Heroen ähnliches Ansehn erhielten. [2]) Auch die Maschinerie endlich erhielt durch ihn ihre Vervollkommnung, um so mehr, da er von allerhand nächtlichen Erscheinungen, wie Idole und Erinnyen, Gebrauch machte, jedoch in einer Weise, wie es dem Charakter der tragischen Darstellung geziemte, denn sehr richtig sagt Philostratos, Aeschylos habe gezeigt, mit welchen Mitteln man auf und hinter der Bühne wirken müsste. [3]) Nicht minder aber, kann man hinzusetzen, wusste er auch, was den Augen der Zuschauer entzogen und hinter die Scene verlegt werden musste, denn von ihm soll die Sitte der Tragiker begründet worden sein, dass sie die zum Tode Bestimmten von der Bühne entfernten. [4]) Dabei legte der Dichter überall selbst die Hand an. Er trat nicht nur, dem wohlbegründeten Herkommen gemäss, in seinen eignen Stücken als Schauspieler auf. Er erfand auch eine Menge von neuen Tänzen und lehrte sie seinen Chor, ohne sich dabei eines Tanzmeisters zu bedienen, wie er denn überhaupt alle Vorbereitungen zur Aufführung seiner Dramen allein besorgte. [5]) Die Athener aber nannten ihn um dieser seiner grossen Verdienste willen den Vater der Tragödie und liessen seine Stücke noch nach seinem Tode aufführen, wo denn

---

1) Vit. Rob. *τοὺς ὑποκριτὰς χειρίσι σκεπάσας καὶ τῷ σώματι ἐξογκώσας, μείζοσί τε τοῖς κοθόρνοις μετεωρίσας.* Hor. ep. ad Pis. 279 personae pallaeque repertor Aeschylus — et docuit magnumque loqui nitique cothurno. cf. Porph. ad h. l. primus tragoediis cothurnos et personas et pallam dedit; horum enim trium auctor est. Suid. v. *Αἰσχύλος· πρῶτος εὗρε ταῖς καλουμέναις ἐμβάταις κεχρῆσθαι.*

2) Phil. vit. Apoll. VI, 11 p. 244 F. Olear. *σκευοποιΐας μὲν ἥψατο εἰκασμένης τοῖς τῶν ἡρώων εἴδεσιν, ὀκρίβαντος δὲ τοὺς ὑποκριτὰς ἀνεβίβασεν, ὡς ἴσα ἐκείνοις βαίνοιεν* Vitt. Soph. I, 49, 1 p. 4 2 Olear. *πολλὰ τῇ τραγῳδίᾳ ξυνεβάλετο ἐσθῆτί τε αὐτὴν κατασκευάσας καὶ ὀκρίβαντι ὑψηλῷ καὶ ἡρώων εἴδεσιν.* cf. Themist. orat. XV. p. 358 Petav. Welcker scheint den Unterschied in der Bedeutung des Wortes, auf den Schneider (d. att. Theaterwesen S. 79) aufmerksam macht, nicht beachtet zu haben; sonst hätte er (d. gr. Tragg. 3. Abth. S. 388) die Stelle des Platon über Agathon anders übersetzt.

3) Philostr. Vitt. Soph. I, 9, 1 p. 492 *καὶ οἷς ἐπὶ σκηνῆς τε καὶ ὑπὸ σκηνῆς χρὴ πράττειν.*

4) Philostr. Vit. Apoll. VI, 11 *τὸ ὑπὸ σκηνῆς ἀποθνήσκειν ἐπενόησεν, ὡς μὴ ἐν φανερῷ σφάττοι.* Die Alkestis des Euripides zeigt uns jedoch, dass die Tragiker auch hiervon abwichen, wenn höhere Motive für die Handlung es geboten.

5) Athen. I. p. 21 *πολλὰ σχήματα ὀρχηστικὰ αὐτὸς ἐξευρίσκων ἀνεδίδου τοῖς χορευταῖς. Χαμαιλέων γοῦν πρῶτον αὐτόν φησι σχηματίσαι τοὺς χοροὺς ὀρχηστοδιδασκάλοις οὐ χρησάμενον, ἀλλὰ καὶ αὐτὸν τοῖς χοροῖς τὰ σχήματα ποιοῦντα τῶν ὀρχήσεων, καὶ ὅλως πᾶσαν τὴν τῆς τραγῳδίας οἰκονομίαν εἰς ἑαυτὸν περιιστᾶν. ὑπεκρίνετο γοῦν μετὰ τοῦ εἰκότος τὰ δράματα.*

der unsterbliche Dichter noch oftmals den Sieg über seine Nachfolger und Nebenbuhler davon trug.[1])

Die letzte Vollendung endlich erhielt die Tragödie durch Sophokles, der nun auch noch den dritten Schauspieler einführte,[2]) ein Factum von grosser Bedeutung, denn wie durch die Hinzunahme des zweiten Schauspielers die Rolle des Protagonisten entstand, so scheint durch die des dritten Schauspielers erst die des Deuteragonisten als eine charakteristische hervorgehoben zu sein. Es gehört nämlich mit zu der Eigenthümlichkeit der Sophokleischen Charakteristik, dass der Dichter dem Haupthelden des Stückes eine andre Person gegenüberzustellen pflegt, in der sich das Pathos der tragischen Handlung auf ganz entgegengesetzte Weise spiegelt. Ich erinnere hier an die Gegensätze von Antigone und Ismene, Elektra und Chrysothemis, Oedipus in Kolonos und Antigone, Philoktet und Neoptolemos, denen sich auch in entfernterer Weise Ajas und Tekmessa, Oedipus der König und Jokaste anschliessen. Aus diesen Rollenpaaren ist das Verhältniss des Deuteragonisten zum Protagonisten vollkommen klar. Ueberall treten beide in einen sehr charakteristischen Gegensatz, indem sie zu der tragischen Handlung, von der sie beide gleich sehr betroffen sind, in einem ganz verschiednen Verhältniss stehn. Ihnen gegenüber ist dann der Tritagonist wieder ganz das, was der zweite Schauspieler bei Aeschylos

---

1) Philostr. l. c. *ὅθεν Ἀθηναῖοι πατέρα μὲν αὐτὸν τῆς τραγῳδίας ἡγοῦντο, ἐκάλουν τε τεθνεῶτα εἰς Διονύσια. τὰ γὰρ Αἰσχύλου ψηφισαμένων ἀνεδιδάσκετο καὶ ἐνίκα ἐκ καινῆς.* Vit. Aesch. *νίκας δὲ πάσας εἴληφε τρισκαίδεκα· οὐκ ὀλίγας δὲ μετὰ τελευτὴν νίκας ἀπηνέγκατο.* cf. Boeckh. de trag. gr. princ. p. 26 sq.

2) Arist. poet. c. IV. *τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς*, Diog. L. III, 56 *ὥσπερ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγῳδίᾳ πρότερον μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν, ὕστερον δὲ Θέσπις ἕνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορὸν καὶ δεύτερον Αἰσχύλος, τὸν δὲ τρίτον Σοφοκλῆς καὶ συνεπλήρωσεν τὴν τραγῳδίαν.* Vit. Soph. *τὸν τρίτον ὑποκριτὴν ἐξεῦρε.* Suid. s. v. *Σοφ. οὗτος πρῶτος τρισὶν ἐχρήσατο ὑποκριταῖς καὶ τῷ καλουμένῳ τριταγωνιστῇ.* s. v. *τριταγωνιστής· τριταγωνιστῆς ἀπὸ Σοφοκλέους, ὃς πρῶτος ἐχρήσατο τρισὶν ὑποκριταῖς καὶ τῷ καλουμένῳ τριταγωνιστῇ.* — Hiergegen streitet Themist. or. XV. p. 358 nach welchem Aeschylos, nicht Sophokles den dritten Schauspieler hinzugefügt haben soll: *οὐ προσέχομεν τῷ Ἀριστοτέλει, ὅτι Αἰσχύλος τρίτον ὑποκριτὴν καὶ ὀκρίβαντας ἐξεῦρεν.* Dass dies wenigstens nicht die Meinung des Aristoteles sein konnte, wie Themistios voranschickt, geht aus der Poetik hervor. Gleichwohl muss sie im Alterthum ihre Anhänger gehabt haben, da es auch in der Vit. Aeschyl. bei Robortelli heisst: *τὸν τρίτον ὑποκριτὴν αὐτὸς ἐξεῦρεν, ὡς δὲ Δικαίαρχος ὁ Μεσσήνιος Σοφοκλῆς*, eine Aeusserung, die uns zeigt, dass die Erklärung, welche C. F. Hermann de distr. person. not. 10 den Worten des Themistios geben wollte, nicht statthaft ist. Wahrscheinlich entstand jene Ansicht, dass Aeschylos bereits den dritten Schauspieler eingeführt habe, aus einer unkritischen Vergleichung seiner Stücke mit denen des Sophokles. Man sah, dass Aeschylos bereits von jenem Gebrauch gemacht hatte und achtete nicht darauf, dass dies erst in Stücken geschehn war, die nach dem Auftreten des Sophokles gegeben wurden.

war, d. h. eine wechselnde, rein accessorische Person, oder, wenn er die Durchführung einer bedeutenderen Rolle erhielt, ein Charakter von untergeordneter sittlicher Bedeutung. Das Erstere tritt deutlich hervor im Philoktet, wo neben diesem und dem Neoptolemos, der vom Deuteragonisten gegeben wurde, der Tritagonist hinter einander als Odysseus, in der Verkleidung als Schiffer und endlich als Herakles erschien. Ebenso sehn wir im Oedipus in Kolonos neben dem Oedipus und der Antigone den Tritagonisten als Wanderer, Ismene, Kreon und Polyneikes, denn dass es in diesem Stücke noch für die Rolle des Theseus eines ausserordentlichen Schauspielers bedurfte, wenn diese nicht in mehre Hände kommen sollte, ist bereits von Andern bemerkt.[1]) Der zweite Fall, wo der Tritagonist zwar eine grössere Rolle erhielt, aber an sittlicher Bedeutung unter den beiden Andern stand, ist am deutlichsten in der Antigone. Die Rolle des Kreon ist hier allerdings umfangreicher als irgend eine der beiden andern, auch wenn man sowohl der Antigone wie der Ismene noch andre unbedeutende Rollen zulegt, aber die Rolle des Kreon hatte dafür auch bei Weitem weniger echtes Pathos und jene Ueberhebung, die, wie ein alter Schriftsteller sagt, der Grund gewesen ist, dass Königsrollen von Tritagonisten gemacht worden.[2]) Es liegt etwas Verhasstes in seinem absolutistischen Wesen, was dem demokratischen Sinne der Athener gewiss noch weit mehr zuwider war, als uns. Ebenso findet man in der Elektra das Princip des Guten und Rechten durch diese und Chrysothemis vertreten, während Aegisth ganz den entgegengesetzten Weg verfolgt. Man wird vielleicht erwidern, dass diese drei nicht mit einander auftreten, doch trat an die Stelle der Chrysothemis wahrscheinlich Orest[3]) und so stehn denn Elektra, Orest und Aegisth zu Ende des Stückes einander in scenischer

1) Müller zu Aeschylos Eumeniden S. 172 C. F. Hermann de distr. pers. p. 42 Schöll: Sophokles S. 63 Anm. 32. Ganz dasselbe ist bereits im Rhesos bemerkt Herm. opusc. tom. III. p. 284 Lachmann de trag. mens. p. 43 Vater: Rhesns ed. Berol. 1837 p. LIII. C. F. Hermann de distrib. pers. p. 63 Not. 40.

2) Ulpian ad Dem. de fals. leg. p. 418, 11 *λέγει ὁ τὰς θεατρικὰς ἱστορίας συγγράφων, διὰ τοῦτο τοῖς τριταγωνισταῖς τὰς ὑποκρίσεις τῶν δυναστευόντων παρέχεσθαι, ἐπειδὴ ἧττόν ἐστι παθητικὰ καὶ ὑπέρογκα.* Der ungenannte Verfasser dieses Werkes war, wie Meineke hist. Com. I. p. 15 ermittelt hat, der König Juba. — Schoen: de personarum in Euripidis Bacchabus habitu scenico. Lips. 1831 p. 38 etc., der hiermit sehr gut die Beschreibung der Maske bei Poll. IV, 136 vergleicht, irrt meines Erachtens gänzlich, indem er den Pentheus zum Protagonisten maclrt.

3) Aus dieser Anordnung folgt denn, dass der Deuteragonist zugleich die Klytämnestra geben musste, so dass sämmtliche Rollen von Bedeutung ausser der Elektra in seiner Hand waren, wogegen der Tritagonist nur den Pädagogen und Aegisth übrig behielt, also in jeder Beziehung, sogar hinsichts des Umfanges seiner Rolle, am meisten zurücktrat.

wie in sittlicher Bedeutung als Protagonist, Deuteragonist und Tritagonist gegenüber, eine Abstufung, die sich auch bei Teukros, Odysseus und Agamemnon wiederholt,[1]) da ich nicht zweifle, dass Ajas und Teukros, wie Odysseus und Tekmessa in einer Hand gewesen sind. Das einzige Stück des Sophokles, welches diese Gegensätze nicht in sich aufgenommen hat, sind die Trachinierinnen. Hier ist die Rolle des Protagonisten, der die Dejaneira, den Herakles und wahrscheinlich auch die Wärterin gab, dergestalt vorherrschend, dass weder der Deuteragonist noch der Tritagonist dagegen aufkommen, wenn schon ich nicht zweifle, dass der erstere den Hyllos und Lichas, der letztere den Boten und den Greis gegeben hat.

Man wird nun hiergegen vielleicht einwenden, dass die Rolle des Deuteragonisten in manchen Stücken nur eine unbedeutende gewesen sein müsste. Ismene in der Antigone, Chrysothemis in der Elektra, Jokaste im Oedipus haben nicht mehr als zwei Scenen, während die Protagonisten in manchen Stücken die Bühne kaum verliessen. Aber abgesehn davon, dass man ihre Parthien durch die Hinzunahme von ähnlichen Rollen verstärken konnte, so glaube ich kaum, dass es den Griechen hierauf ankam. Der Protagonist und der Deuteragonist waren deshalb geachtete Personen, weil sie Charakterrollen und zwar von höherer sittlicher Bedeutung darzustellen hatten, der Tritagonist war dagegen verachtet, weil er es entweder überhaupt zu keiner Charakteristik brachte, oder, wenn es dennoch geschah, die undankbare Parthie des Bösewichtes, des Tyrannen oder irgend eines andern verhassten Charakters übernehmen musste. Diess galt in den Augen der Griechen, die das Sittliche so gar nicht vom Aesthethischen zu trennen im Stande waren, gewiss für eine Zurücksetzung und ein Richard III. würde bei ihnen niemals von dem Protagonisten ihrer Bühne gemacht worden sein. Aus diesem Grunde muss ich auch vollkommen mit O. Müller übereinstimmen, der in der Aeschyleischen Trilogie Agamemnon und Orest dem Protagonisten, Kassandra, Elektra und Apollon dem Deuteragonisten, Klytämnestra dagegen überall dem Tritagonisten zutheilt, und nach ähnlichen Principien würde ich ebenfalls bei den Euripideischen Stücken verfahren.

Doch ich darf so lange nicht von meiner Meinung sprechen, ohne dem Leser wenigstens mitzutheilen, welche Ansichten von alten und neueren Schriftstellern über die Bedeutung des vorliegenden Gegenstandes ausgesprochen worden sind. Die Ueberlieferung ist freilich in diesem Punkt sehr lückenhaft. Sie giebt uns nur einige Andeutungen über den Protagonisten und Tritagonisten, beide aus ganz verschiedner Zeit; vom Deuteragonisten

1) Ajas V. 1318 ff.

schweigen die Zeugnisse. Was den Protagonisten angeht, so scheint man in der neueren griechischen Komödie und demgemäss auch bei den Römern die Ansicht festgehalten zu haben, dass diejenige Person, die am meisten in dem Stück handelte, gewöhnlich der Intrigant, vom Protagonisten dargestellt werden müsste. Daher sagt Cicero, dass kein Grieche jemals eine Komödie geschrieben habe, in dem nicht ein lydischer Sklave die Hauptrolle spielte[1]) und Terenz in seinem Prolog zum Phormio, dass dieser die erste Parthie in Händen hätte, weil durch ihn die Handlung am meisten gefördert würde,[2]) womit es denn im besten Einklange steht, wenn Asconius mit dürren Worten sagt, die erste Parthie habe derjenige, der am meisten aufträte, die zweite der, der weniger zu thun hätte, die dritte der, der am wenigsten.[3]) Auf das ältere griechische Drama, namentlich auf die Tragödie, können diese Zeugnisse nicht angewandt werden, wenn sie nicht mit den Aeusserungen des Demosthenes in entschiednen Widerspruch gerathen sollen. Denn dieser sagt uns, dass die Tritagonisten seiner Zeit eine Art von Vorrecht gehabt hätten, in den Tragödien die Tyrannen und Herrscher zu geben[4]) und führt zur Bestätigung an, dass Aeschines in dieser Eigenschaft nicht nur den Kreon in der Antigone, sondern auch den Thyestes, Oenomaos, Kresphontes und andre Rollen dieser Art gegeben hätte.[5]) Von der Jokaste in den Phönizierinnen erfah-

---

1) Cic. pro Flacco c. 27 Quis unquam Graecus comoediam scripsit, in qua servus primarum partium non Lydus esset? — Daher wird auch bei Aesch. de fals. leg. I. §. 45 p. 234 ed. Bremi der Komiker Satyros ὁ τοὺς Καρίωνας καὶ Ξανθίας ὑποκρινόμενος genannt. cf. Eustath. ad Hom. Il. III. p. 328 Bas. Πυῤῥίαι οἱ δοῦλοι παρὰ τοῖς κωμικοῖς ὡς τοιοῦτοι μάλιστα ὄντες. οὕτω δὲ καὶ Ξανθίαι οἱ αὐτοί. schol. ad Ar. Acharn. 242 εἰσὶ δὲ καὶ ἐν τῇ κωμωδίᾳ οἰκέται Ξανθίας, Τίβιος, Σωσίας, Δᾶος, Γέτας.

2) Ter. Phorm. prol. 28 quia qui primas partes aget, is erit Phormio parasitus, per quem res agetur maxime.

3) Ascon. ad Cic. divin. in Caecil. c. 15 est persona primarum partium, quae saepius actu egreditur, secundarum et tertiarum, quae minus minusque procedunt.

4) Demosth. de fals. leg. p. 418 ἴστε γὰρ δήπου τοῦθ᾽ ὅτι ἐν ἅπασι τοῖς δράμασι τοῖς τραγικοῖς ἐξαίρετόν ἐστιν ὥσπερ γέρας τι τοῖς τριταγωνισταῖς, τὸ τοὺς τυράννους καὶ τοὺς τὰ σκῆπτρα ἔχοντας εἰσιέναι. cf. Plut. rei publ. ger. praec. c. 21 ἄτοπον γάρ ἐστι, τὸν ἐν τραγῳδίᾳ πρωταγωνιστὴν, Θεόδωρον ἢ Πῶλον ὄντα, μισθωτῷ τῷ τὰ τρίτα λέγοντι πολλάκις ἕπεσθαι καὶ προσδιαλέγεσθαι ταπεινῶς, ἢν ἐκεῖνος ἔχῃ τὸ διάδημα καὶ τὸ σκῆπτρον.

5) Dem. l. l. ταῦτα τοίνυν ἐν τῷ δράματι τούτῳ σκέψασθε ὁ Κρέων Αἰσχίνης οἷα λέγων πεποίηται τῷ ποιητῇ ib. p. 449 ἐμοὶ δὲ δοκεῖτε ἀτοπώτατον ἁπάντων ἂν ποιῆσαι, εἰ, ὅτε μὲν τὰ Θυέστου καὶ τῶν ἐπὶ Τροίᾳ κακὰ ἠγωνίζετο, ἐξεβάλλετε αὐτόν κ. τ. λ. de corona §. 180 σὺ δὲ μήδ᾽ ἥρω τὸν τυχόντα ἀλλὰ τούτων τινὰ τῶν ἀπὸ σκηνῆς, Κρεσφόντην ἢ Κρέοντα ἢ ὃν ἐν Κολυττῷ ποτὲ Οἰνόμαον κακὸς κακῶς ὑποκρινόμενος ἐπέτριψας.

ren wir, dass sie vom Protagonisten gegeben wurde.[1]) Was dagegen eine Aeusserung des Cicero über die Rücksicht, welche die andern beiden Schauspieler auf den Protagonisten genommen hätten, angeht, so scheint auch diese sich nur auf die Komödie seiner Zeit zu beziehn,[2]) wenigstens würde sich ein Kreon, der der Antigone gegenüber seine Stimme sinken liesse, um jene desto mehr hervorzuheben, gewiss sonderbar ausgenommen haben. Von Theodoros endlich sagt uns Aristoteles, er habe nicht zugegeben, dass jemand vor ihm die Bühne betrat, damit die Zuhörer nicht an ein fremdes Organ gewöhnt würden,[3]) aber sollte diese Prätension seiner Eitelkeit wohl ohne einen Eingriff in die Rechte der Mitspieler gemacht worden sein?

Der erste, der die zerstreuten Nachrichten der Alten über diesen Gegenstand sammelte, war Böttiger.[4]) Er folgte in der Begriffsbestimmung dem Scholiasten des Cicero, verband damit die oben mitgetheilte Notiz aus Demosthenes und eine andre über den Standpunkt der drei Schauspieler auf der Bühne aus Pollux und hatte kein Arges daran, dass diese Zeugnisse, allgemein genommen, sämmtlich einander auf das Entschiedenste widersprechen. Diess wurde erst von Groddeck bemerkt,[5]) welcher Demosthenes durch Asconius, Pollux durch sich selbst und durch Vitruv widerlegt, so dass er am Ende mit den klarsten Aussprüchen der Alten in Widerspruch geräth. Seine Schlussfolge ist in Kurzem folgende: Demosthenes und Pollux[6]) bezeugen uns, dass der Tritagonist bei den Griechen eine verächtliche Person gewesen sei; der erstere fügt hinzu, dass er besonders häufig Königsrollen übernommen habe. Diesem Ausspruche aber steht entgegen, dass Vitruv und Pollux die mittelste Thür der Scene die Königsthüre nennen und dass der Letztere ausserdem sagt, sie gehöre nicht dem Tritagonisten sondern dem Protagonisten. Demosthenes sagt ferner, Kreon in

---

1) schol. ad Eur. Phoen. 93 *ταῦτα καταμηχανᾶσθαι φασὶ τὸν Εὐριπίδην, ἵνα τὸν πρωταγωνιστὴν ἀπὸ τοῦ τῆς Ἰοκάστης προσώπου μετασκευάσῃ· διὸ οὐ συνεπιφαίνεται αὐτῷ Ἀντιγόνη.*

2) Cic. divin. in Caecil. 15 ut in actoribus Graecis fieri videmus, saepe illum, qui est secundarum aut tertiarum partium, quum possit aliquanto clarius dicere quam ipse primarum, multum submittere, ut ille princeps quam maxime excellat. Wie wenig hier überhaupt die Erwähnung g r i e c h i s c h e r Schauspiele an ihrer Stelle ist, bemerkte schon Valckenaer (diatr. p. 182). Lange: vind. trag. rom. p. 45 liest scenicis.

3) Arist. polit. p. 1336, 27 Bekk. *ἴσως οὐ κακῶς ἔλεγε τὸ τοιοῦτον Θεόδωρος ὁ τῆς τραγῳδίας ὑποκριτής· οὐθενὶ γὰρ πώποτε παρῆκεν ἑαυτοῦ προεισάγειν, οὐδὲ τῶν εὐτελῶν ὑποκριτῶν, ὡς οἰκειουμένων τῶν θεατῶν ταῖς πρώταις ἀκοαῖς.*

4) prolusio de actoribus primarum, secundarum et tertiarum partium. Vimar. 1797 (opusc. p. 311).

5) prolusio in Jul. Pollucis Onomastici locum L. IV. c. 19 §. 124 T. I. p. 424, imprimis de tertiarum partium actore s. tritagonista bei der Ausgabe des Philoctet v. Groddeck. Vilna 1806.

6) an der von Groddeck angeführten Stelle, wo er den Tritagonisten *τὸ εὐτελέστατον πρόσωπον* nennt.

der Antigone sei die Rolle eines Tritagonisten gewesen, aber Asconius versichert, der Tritagonist sei derjenige gewesen, der am seltensten auftrat. Daraus nimmt Groddeck ab, sie müsse doch wohl mindestens von einem Deuteragonisten gegeben worden sein; (diess mit Unrecht, denn nach der Begriffsbestimmung des Asconius zu urtheilen konnte es nur die Parthie des Protagonisten sein.) Groddeck endigt damit, der Tritagonist sei so wenig für eine verächtliche Person zu halten, dass er vielmehr überall mit dem Protagonisten und Deuteragonisten gleichen Rang gehabt habe, was denn freilich mit Allem, was Demosthenes und Pollux sagen, in directer Opposition steht.

Von einer ganz andern Seite versuchte W. Schneider die Sache aufzuklären.[1] Er ging von der Bemerkung des Aristoteles aus, Aeschylos habe den λόγος πρωταγωνιστής geschaffen. Um diesem nun ein bestimmtes Verhältniss zur Handlung zu geben, nahm er an, der Protagonist sei unter allen Umständen die leidende Person gewesen, woraus denn folgte, dass der Deuteragonist die handelnde gewesen sei und dass es somit zwei ganz verschiedne Arten von Rollen gegeben habe, die man dem Charakter des λόγος πρωταγωνιστής und δευτεραγωνιστής gemäss zu vertheilen habe. Diess brachte ihn freilich zu der sonderbaren Behauptung, in den Persern des Aeschylos käme nur der λόγος πρωταγωνιστής zur Anwendung, da alle dort auftretenden Personen zur Klasse der Leidenden gehörten, während die Griechen als handelndes Element in diesem Drama fehlten. Auch konnte es ihm nicht entgehn, dass in den Stücken vor Aeschylos, wo nur ein Schauspieler auftrat, dieser sowohl Protagonist wie Deuteragonist gewesen sein müsse, wenn er nämlich in verschiednen Scenen und Rollen leidend und handelnd auftrat. Doch abgesehn von diesen Schwierigkeiten, welche die Begriffsbestimmung Schneiders in der Anwendung erleidet, so widerlegt sie sich meines Erachtens am Schlagendsten durch die Frage, wie die Griechen unter solchen Umständen dazu gekommen wären, noch einen Tritagonisten hinzuzufügen, da es ja nach seiner eignen Definition im Drama ausser Handeln und Leiden kein Drittes giebt?

Auch Grysar scheint an dem in Rede stehenden Punkt gescheitert zu sein.[2] Er unterscheidet die drei Schauspieler nach der Grösse ihrer Rollen und dennoch soll Antigone die erste, Ismene die zweite und Kreon die dritte Parthie haben.[3] Noch weniger

---

1) de origg. trag. gr. p. 101.

2) de Graecorum tragoedia, qualis fuerit circa tempora Demosthenis p. 24.

3) Grössere Wahrscheinlichkeit würde noch die Ansicht von Gottfried Hermann haben, der bekanntlich die Abstufung nach der Schwierigkeit macht, die die Rollen den Schauspielern darboten, und aus diesem Grunde den Phrygier im Orest des Euripides dem Protagonisten, den Orest selbst aber dem Deuteragonisten giebt, praef. ad Orest. p. XVI.

wird man es billigen können, wenn er den Protagonisten, Deuteragonisten und Tritagonisten als bevorzugte Rollen unterscheidet und das übrige Personal, wie z. B. den Wächter, den Hämon, den Teiresias, Eurydike, den Boten und Exaggelos *κωφὰ πρόσωπα* nennt.

Viel glücklicher als alle seine Vorgänger scheint mir C. F. Hermann in der Lösung der obschwebenden Frage gewesen zu sein und dies besonders aus dem Grunde, weil er den historischen Weg verfolgte.[1] Dadurch wurde er auf den Gegensatz von feststehenden und wechselnden Personen geführt, der für die Erkenntniss der Sache von grosser Wichtigkeit ist. Auch den Ausspruch des Demosthenes, dass die Könige meistens von Tritagonisten gegeben wären, beschränkt C. F. Hermann nach Dissens Vorgange durch einige andre Anführungen, aus denen hervorgeht, dass nicht nur Agamemnon und Herakles, sondern auch Kreon, wenn schon nicht in der Antigone, öfters von Protagonisten gegeben worden sind,[2] wie denn in den uns erhaltnen Stücken ähnliche Fälle öfters vorkommen. Je mehr man indessen diesen Punkt verfolgt, desto mehr wird man gewahr, dass uns aus den geringen Ueberbleibseln vom attischen Drama für die Gesammtmasse der Stücke kein Urtheil zusteht. Demosthenes sagt, zu seiner Zeit seien die Königsrollen vorzugsweise von Tritagonisten gemacht worden, Lukian führt Beispiele von Protagonistenrollen aus diesem Felde an, die offenbar mehr als blosse Ausnahmen sind, Plutarch endlich erzählt, dass man zu seiner Zeit oft Stücke gegeben habe, in denen die Könige nicht mehr als stumme Personen gewesen wären, während sich gerade die Rollen der Boten und Diener in den Händen der Protagonisten befanden.[3] Daraus geht meines Erachtens hervor, dass man zu verschiednen Zeiten ganz verschiedne Arten von Stücken besonders geliebt hat. Die Königsrollen, die bei Aeschylos noch in einer sehr hohen Geltung gestanden haben müssen, wurden späterhin, dem demokratischen Princip gemäss, welches in der Tragödie schon durch Sophokles geltend gemacht wurde, in ihrer sittlichen Bedeutung hier und da herabgesetzt und geriethen wahrscheinlich, je mehr sich die Tragödie dem

---

1) de distributione personarum Marb. 1840 S. 25.

2) Lucian apol. merc. c. 5 *οἱ ἐπὶ μὲν τῆς σκηνῆς Ἀγαμέμνων ἕκαστος αὐτῶν ἢ Κρέων ἢ αὐτὸς Ἡρακλῆς εἰσίν· ἔξω δὲ Πῶλος ἢ Ἀριστόδημος ἀποθέμενοι τὰ προσωπεῖα ὑπόμισθοι τραγῳδοῦντες.* Necyom. c. 16 *καὶ καταβὰς ἀπὸ τῶν ἐμβατῶν πένης καὶ ταπεινὸς περιέρχεται, οὐκέτ' Ἀγαμέμνων ὁ Ἀτρέως οὐδὲ Κρέων ὁ Μενοικέως, ἀλλὰ Πῶλος Χαρικλέους Σουνιεὺς ὀνομαζόμενος.*

3) Plut. Lysander I. p. 1446 D. ed. Paris. *οἷον ἐν τραγῳδίαις ἐπιεικῶς συμβαίνει περὶ τοὺς ὑποκριτάς, τὸ μὲν ἀγγέλου τινὸς ἢ θεράποντος ἐπικείμενον πρόσωπον εὐδοκιμεῖν καὶ πρωταγωνιστεῖν, τὸν δὲ διάδημα καὶ σκῆπτρον φοροῦντα μηδὲ ἀκούεσθαι φθεγγόμενον.*

gewöhnlichen Leben näherte, in Misscredit und endlich in Verachtung, so dass sie in vielen Stücken, wo sich die Handlung nicht gerade an ihre Person knüpfte, ganz wie bei uns, nicht mehr als Figuranten gewesen sein mögen. Der Ausspruch des Demosthenes hat daher, wie ich glaube, weder für alle Zeiten noch für alle Stücke gegolten.

Ich habe gesagt, worin ich mit C. F. Hermann übereinstimme; es bleibt noch übrig, auch meine Abweichung von seiner Meinung zu bezeichnen. Zunächst scheint auch er mir darin zu irren, dass er den Umfang einer Rolle für die Geltung derselben maassgebend macht. Wenn die Griechen nach diesem Princip verfahren wären, so hätten sie niemals den Kreon in der Antigone durch einen Tritagonisten darstellen lassen können. Ferner ist C. F. Hermann, wie es scheint, durch den Ausspruch des Demosthenes, dass die Könige von Tritagonisten gegeben wären, zu dem Glauben veranlasst worden, der Grund dazu habe nicht in dem geringeren Pathos dieser Rollen gelegen, sondern die Griechen hätten besondre Klassen von Charakteren bestimmten Rollenfächern zugewiesen. Daher nimmt er an, dass auch für die Deuteragonisten eine eigne Art von passiven Naturen existirt haben müsse [1]) und findet diese in den Frauen, um derentwillen Sophokles, der besondern Fleiss auf ihre Zeichnung verwandt habe, eigentlich die Rolle des Deuteragonisten zwischen die des Protagonisten und des Tritagonisten, denn ein solcher ist der zweite Schauspieler des Aeschylos seiner Bedeutung nach allerdings, eingeschoben habe. Aber gerade bei Sophokles, wo Antigone, Elektra [2]) und Dejaneira so entschieden als Protagonistenrollen hervortreten, möchte dies am wenigsten durchzuführen sein. Im Philoktet ist gar keine Frauenrolle und diess mag nicht das einzige Beispiel dieser Art gewesen sein. Im Ganzen aber scheint mir auch das Princip, sei es nun ein psychologisches, oder conventionelles, nicht anwendbar. Auf der Bühne blieb jedenfalls das Interesse, welches der Schauspieler durch die Stellung erregte, die er zur Handlung des Stückes hatte, die Hauptsache.

Diess hat O. Müller erkannt, der in seiner Geschichte der griechischen Litteratur Th. II. S. 57 sagt: „Die alte Tragödie geht von der Darstellung eines Leidens (πάθος) aus, und bleibt stets dieser Bestimmung treu. Bald ist es ein äusseres Leiden, Gefahr und Ungemach, bald mehr inneres, ein schwerer Seelenkampf, Bedrängniss des Gemüths: immer aber ist es ein Leiden,

1) vgl. die Jahrb. für wissenschaftl. Kritik v. März 1848 No. 53.

2) Für diese tritt noch das Zeugniss des Festus VII, 5 hinzu, der uns erzählt, dass der berühmte Polos aus Aegina diese Rolle gegeben habe, cf. Herm. praef. ad Soph. Elect. XI. für Antigone das des Demosthenes de fals. leg. t. IV. p. 379 cf. Plut. praec. reip. c. 21.

im weitesten Sinne des Wortes, welches die Theilnahme an der Vorstellung hauptsächlich in Anspruch nimmt. Diejenige Person nun, deren Schicksal diese Theilnahme erweckt, die als äusserlich oder innerlich bedrängt erscheint, die am meisten pathetische Person — im alten Sinne des Wortes — ist der Protagonist.“ [1]) In diesem Sinne ist es daher auch vollkommen gerechtfertigt, wenn O. Müller annimmt, dass die Titelrolle des Stückes jedes Mal vom Protagonisten gegeben sei, denn es giebt keine, die dieser Definition nicht vollkommen entspräche, und schlagend bemerkt meines Erachtens Richter, [2]) diejenige Rolle sei für die Hauptrolle und somit für die Protagonistenrolle zu halten, derentwegen alle andern vorhanden wären. In consequenter Weise führt Müller diess Princip durch, und nimmt mit Recht an, dass die Abstufung der drei Gattungen von Rollen im Wesentlichen auf dem Grade beruht, in dem eine Rolle das Mitgefühl der Zuschauer für sich zu gewinnen bestimmt ist. [3]) — Um daher das Gesagte in zwei Worte zusammenzufassen, so scheint die Rolle des Protagonisten weder die längste, noch die schwierigste, sondern die dankbarste gewesen zu sein und dies Princip verfolgten die Schauspieler weiter, indem sie unter diesen Parthien wieder diejenigen aussuchten, die ihrer Individualität am meisten zusagten. [4])

Als eine andre wichtige Neuerung, die Sophokles auf der attischen Bühne einführte, ist uns von Suidas überliefert, dass er mit einzelnen Stücken und nicht mehr mit einer Tetralogie in den Wettkampf trat. [5]) Der Punkt ist zu oft besprochen worden, als dass man eine Erörterung desselben an dieser Stelle erwarten dürfte. [6]) Es wird genügen, wenn ich meine Meinung darüber ausspreche, da ja die Gründe dafür bereits von mehren

---

1) Diess wird auch durch die bestimmte Nachricht einer Protagonistenrolle, der der Jokaste in den Phönizierinnen, bestätigt. Sie ist die am meisten pathetische Person. Nur daran scheint der Scholiast zu v. 93, wie man aus seinem φασί sieht, mit Recht zu zweifeln, dass der Protagonist auch die Rolle der Antigone gegeben habe, da diese später V. 1279 mit Jokaste im Gespräch erscheint, also wohl von einem andern Schauspieler dargestellt wurde. cf. Lachm. de mensura tragoedd. p. 25.

2) Die Vertheilung der Rollen unter die Schauspieler der griechischen Tragödie. Berlin 1842. C. F. Hermann sucht dies in seiner Recension dieses Buches in den Jahrb. für wissenschaftl. Krit. v. März 1843 No. 53 zu widerlegen, doch, wie es mir scheint, ohne Erfolg. Die Vergleichung der Niobe des Aeschylos mit der Stummen v. Portici hat dabei noch ihre besondern Bedenken.

3) S. 58.

4) Cic. de off. I, 31.

5) Suid. s. v. Σοφ. ἦρξε δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι καὶ μὴ τετραλογίαν.

6) Um das letzte gewichtige Wort in dieser Sache anzuführen, verweise ich auf Böckhs Abhandlung im index lectionum univ. Berol. p. sem. hib. 1841.

Seiten auseinandergesetzt und wiederholt geprüft worden sind.[1]) Ich bekenne mich aufs Entschiedenste zu der Auslegung, welche zuerst Welcker diesen Worten gegeben hat und glaube nicht, dass man die Stelle des Suidas anders zu verstehen habe, als dass man annimmt, er habe sagen wollen, Sophokles wäre zuerst mit einer Anzahl von Stücken aufgetreten, die nicht mehr jene fortlaufende Entwickelung des Mythos enthielten, welche wir im Grossen bei Aeschylos wahrnehmen, sondern die einzeln für sich stehend und dem Stoffe nach unverbunden waren. Ob sie darum eines jeden Zusammenhanges entbehrten, wie man von den Tetralogien des Euripides behauptet hat, kann freilich nicht entschieden werden, da kein Beispiel mehr vorliegt. Ich vermuthe von den Euripideischen, dass sie sich wie die Sätze einer Sinfonie, mehr ihrem Charakter als dem Gedanken nach, einander angeschlossen haben mögen.

Wenn uns daher der Verfasser der Lebensbeschreibung des Sophokles erzählt, Sophokles habe die Anzahl der Choreuten um drei vermehrt und statt zwölf funfzehn eingeführt,[2]) so scheint mir auch diess in Uebereinstimmung mit der obigen Annahme so viel zu sagen, dass er einen Chor von sechszig Personen statt des herkömmlichen von achtundvierzig oder funfzig vom Archon erhalten habe, wo denn für jedes einzelne Stück funfzehn Choreuten gebraucht wurden. Dadurch löst sich auch der Widerspruch, der in der Nachricht liegen würde, Sophokles habe gegen den Chor des Thespis und Chörilos geschrieben,[3]) während man erwarten dürfte, dass er vielmehr gegen den des Aeschylos schreiben musste, wenn anders dieser den Chor von funfzig auf zwölf herabgesetzt hätte. Aeschylos behielt, wie gesagt, die Anzahl von achtundvierzig oder funfzig Personen für seinen Chor und somit konnte die Opposition des Sophokles nicht gegen ihn gerichtet sein.

Der Grund zu dieser Vermehrung nun konnte sehr wohl ein praktischer sein, denn die Anzahl von funfzehn Choreuten war in vieler Hinsicht mehr für die verschiednen Combinationen des tragischen Tanzes geeignet, wie die von zwölf. Die Zahl von zwölf Choreuten musste nämlich nothwendig den Uebelstand mit sich bringen, dass der Chorführer sich nicht von seinem Chor absondern konnte, ohne einen Mangel an Symmetrie zu veranlassen, denn die übrig bleibenden eilf Choreuten konnten weder zu drei noch zu vier noch in Halbchören symmetrisch geordnet werden. Diess wurde aber bei funfzehn Choreuten vermieden,

1) vgl. Welcker Tril. S. 508 Schultz de vita Sophoclis poetae. Schöll: Beiträge zur Kenntniss der trag. Poesie der Griechen.

2) Vit. Soph. αὐτὸς δὲ καὶ τοὺς χορευτὰς ποιήσας ἀντὶ δώδεκα πεντεκαίδεκα. cf. Suid. s. v. Σοφοκλῆς.

3) Suid. s. v. Σοφ. vgl. Ad. Schöll: Sophokles S. 67.

wo jeder Halbchor aus sieben Personen bestand. Ferner bot der Chor von zwölf Choreuten minder günstige Verhältnisse fürs Auge, da man bei einer Reihe von vier und sechs Personen keinen Mittelpunkt für die Gruppirung gewann, der nur bei einer Reihe von ungleicher Anzahl statt findet. Diess war durchgehends bei funfzehn Choreuten der Fall, denn man mochte sie zu drei, oder fünf oder in Halbchören zu sieben Personen aufstellen, so war stets eine ungleiche Anzahl vorhanden, die dem Auge grössere Befriedigung giebt, und auf dasselbe Princip möchte ich die Bestimmung zurückführen, dass der komische Chor, der aus vierundzwanzig Personen bestand, ebenfalls in Halbchören ungleicher Anzahl auftrat, wenn er in verschiedne Alter oder Geschlechter getheilt war.[1]) Im Uebrigen ist auch hier keine unumstössliche Norm inne gehalten worden. Sehr richtig hat Böckh bemerkt, das Gesetz habe wohl befohlen, die Zahl von funfzehn Choreuten nicht zu überschreiten, aber deshalb nicht verhindert, dass man nur vierzehn gebrauchte[2]) und dieser Fall ist namentlich in den Schutzflehenden des Euripides mit grosser Evidenz dargethan worden.

Zum Schluss haben wir noch einige Einzelnheiten von geringerer Bedeutung anzuführen. Sophokles soll, wie Aristoteles sagt, zuerst die Skenographie in Anwendung gebracht haben,[3]) womit wohl nur gemeint sein kann, dass er sie vervollkommnete. Ebenso soll er die Krummstäbe der Schauspieler, wahrscheinlich jene wohlbekannten Stöcke, die die Greise zu tragen pflegten, und die weissen Schuhe der Schauspieler und Choreuten aufgebracht haben,[4]) während er wohl nichts weiter that, als dass er ihnen eine besonders künstlerische Form gab. Denn die Theilnahme, die Sophokles an der scenischen Einrichtung seiner Stücke nahm, war nicht mehr so lebhaft, wie die seiner Vorgänger und namentlich die des Aeschylos. Er wich darin von der herkömmlichen Sitte ab, dass er angeblich seiner schwachen Stimme wegen nicht mehr selbst die Bühne betrat.[5]) Nur zwei Fälle dieser Art werden erwähnt. In seinem Thamyris soll er einmal die

---

1) schol. ad Arist. equ. 680.
2) de trag. gr. princ. p. 75.
3) poet. c. 4 s. oben.
4) Vit. Soph. *Σάτυρος δέ φησιν, ὅτι καὶ τὴν καμπύλην βακτηρίαν αὐτὸς ἐπενόησε — φησὶ δὲ καὶ Ἴστρος, τὰς λευκὰς κρηπῖδας αὐτὸν ἐξευρηκέναι, ἃς ὑποδοῦνται οἵ τε ὑποκριταὶ καὶ οἱ χορευταί.* In Bezug auf die Stöcke vgl. Poll. IV. c. 18 *γερόντων φόρημα καμπύλη* und Plut. de lib. educandis II, 2 D. ed Par. *τάς γε μὴν καμπύλας τῶν ὑποκριτῶν βακτηρίας ἀπευθύνειν ἀμήχανον, ἀλλὰ τὸ παρὰ φύσιν τῷ πόνῳ τῶν κατὰ φύσιν ἐγένετο κρεῖσσον.*
5) Vit. Soph. *πολλὰ ἐκαινούργησεν ἐν τοῖς ἀγῶσιν, πρῶτον μὲν καταλύσας τὴν ὑπόκρισιν τοῦ ποιητοῦ διὰ τὴν ἰδίαν ἰσχνοφωνίαν· πάλαι γὰρ καὶ ὁ ποιητὴς ὑπεκρίνετο.*

Cither gespielt [1]) und in seiner Nausikaa mit vieler Anmuth getanzt und den Ball geschlagen haben, [2]) Beides Darstellungen, bei denen er vielleicht weder zu singen noch zu sprechen brauchte. Um so mehr freilich musste er darauf bedacht sein, die Rollen der Individualität seiner Schauspieler anzupassen. [3])

Mit Sophokles endigt die Geschichte der griechischen Bühne. Er hat, wie Diogenes Laertios sagt, die Tragödie vollendet. [4]) Von Euripides wird nichts derartiges mehr überliefert und am wenigsten lässt sich glauben, dass ihm Aristoteles ein solches Verdienst zugeschrieben hätte, wie Themistios erzählt. [5])

VI.

Die Ausbildung der Komödie.

„Die Komödie," sagt Aristoteles, „kam zuerst aus Sicilien, denn dort begannen Phormis und Epicharmos geregelte Stücke zu dichten" [6]) und so wenig innere Glaubwürdigkeit der zweite Theil dieser Bemerkung auch haben mag, [7]) so würde es doch vergeblich sein, einer älteren Gestalt der sicilischen Komödie nachzuforschen, als sich aus diesen Nachrichten über diese beiden Dichter wie aus den Fragmenten und Namen ihrer Stücke errathen lässt. Phormis, aus Mänalos in Arkadien gebürtig und der Erzieher von Gelons Kindern, [8]) war der ältere von beiden, doch der Ruhm seines Nachfolgers hat seinen Namen so ganz verdunkelt, dass uns nichts als die Titel von einigen seiner Stücke aufbewahrt worden sind. Aus den Namen derselben, Admet, Alkinoos, die Zerstörung von Ilios, das Pferd, Kepheus, Perseus, Atalante (wenn anders diess Stück nicht dem Epicharm

---

1) ib. *φασὶ δὲ ὅτι καὶ κιθάραν ἀναλαβὼν ἐν μόνῳ τῷ Θαμύριδί ποτε ἐκιθάρισεν· ὅθεν ἐν τῇ ποικίλῃ στοᾷ μετὰ κιθάρας αὐτὸν γεγράφθαι.*

2) Athen. I, 20 f. *ἄκρως δὲ ἐσφαίρισεν, ὅτε τὴν Ναυσικάαν καθῆκε.* Eustath. ad Od. VII. p. 1553 Rom. *Σοφοκλῆς ὁ τραγικός, ὃς καὶ ὅτε, φασὶ, τὰς Πλυντρίας ἐδίδασκε, τὸ τῆς Ναυσικάας πρόσωπον σφαίρᾳ παιζούσης ὑποκρινόμενος ἰσχυρῶς εὐδοκίμησεν.*

3) Vit. Soph. *φησὶ δὲ καὶ Ἴστρος — πρὸς τὰς φύσεις αὐτῶν* (scil. *τῶν ὑποκριτῶν*) *γράψαι τὰ δράματα.*

4) Diog. L. III, 56 *συνεπλήρωσεν τὴν τραγῳδίαν.*

5) Orat. XV. p. 358 Petav. *Αἰσχύλος δὲ τρίτον ὑποκριτὴν καὶ ὀκρίβαντας, τὰ δὲ πλεῖω τούτων Σοφοκλέους ἀπηλαύσαμεν καὶ Εὐριπίδου.*

6) poet. c. IV. *τοῦ μύθους ποιεῖν Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις ἦρξαν. τὸ μὲν οὖν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθεν* (scil. *ἡ κωμῳδία*).

7) vgl. Ottfr. Müller: Dorer B. II, S. 351.

8) Suid. *Φόρμος Συρακούσιος, κωμικός, σύγχρονος Ἐπιχάρμῳ, οἰκεῖος Γέλωνι, τῷ Σικελίας τυράννῳ καὶ τροφεὺς τῶν παίδων αὐτοῦ. ἔγραψε δράματα ζ. Ἄδμητος, Ἀλκίνοος, Ἰλίου πόρθησις, Ἵππος, Κηφεὺς ἢ Κεφαλαῖα, Περσεύς — καὶ ἑτέρου δὲ δράματος Ἀθηναῖος μέμνηται ἐν Δειπνοσοφισταῖς Ἀταλάντης.*

gehörte) lässt sich abnehmen, dass er besonders mythologische Gegenstände zum Gegenstande seiner Parodie machte. Was seine Verdienste um die Bühne angeht, so soll er zuerst von den langen, bis an die Füsse reichenden Gewändern der Schauspieler Gebrauch gemacht und die Scene mit purpurnen Decken geschmückt haben.[1]) Das ist Alles, was sich mit einiger Sicherheit über die Komödie des Phormis sagen lässt.[2]) Welcher Gestalt dieselbe nun aber auch gewesen sein möge, so scheint so viel gewiss zu sein, dass sie erst durch Epicharm ihre Vollendung erhielt, die diesem nicht nur den Ruhm der Erfindung[3]) und die Bewunderung seiner Zeitgenossen,[4]) sondern auch die Nachahmung der Späteren verschaffte.[5]) Epicharm, sagt uns ein Grammatiker, hat der Komödie, die vor ihm ohne Zusammenhang war, eine festere Gestalt gegeben und viel Kunstreiches hinzugefügt,[6]) woraus man nicht mit Unrecht geschlossen hat, dass die Stellung des Dichters zur Komödie etwa dieselbe gewesen sei, wie die des Aeschylos, von dem Philostratos Aehnliches behauptet,[7]) zur Tragödie.[8]) Freilich sind die Nachrichten über die Neuerungen des Epicharm sehr viel fragmentarischer und mehr vereinzelt, wie die über die Verdienste des Aeschylos, und, was das Schlimmste ist, es liegt kein einziges Stück mehr in seiner vollen Integrität vor. Inzwischen lässt sich doch aus einigen Andeutungen abnehmen, dass die Scene zu seiner Zeit schon mit bedeutendem Aufwand geschmückt war und dass er darauf bedacht gewesen sein muss, die Komödie mit Charakterrollen auszustatten, woraus sich wieder auf die Costumirung derselben schliessen lässt. In einem seiner Stücke wurde nämlich der delphische

1) Suid. l. l. *ἐχρήσατο δὲ πρῶτος ἐνδύμασι ποδήρει καὶ σκηνῇ δερμάτων φοινίκων*

2) Grysar de dor. com. der p. 76 sq. von Phormis handelt, geht meines Erachtens zu weit, wenn er aus einem Vasengemälde schliessen will, die Scene sei vor der Zeit des Phormis ohne allen Schmuck gewesen. Selbst angenommen, die Darstellung wäre aus einer Komödie vor Phormis entnommen, was keinesweges erwiesen ist, so würde die geringe Ausführung namentlich in Bezug auf das Local nur darauf schliessen lassen, dass der Künstler dasselbe nur andeuten, nicht mit historischer Treue wiedergeben wollte, und diess ist ja meistens bei den Vasengemälden der Fall.

3) cf. Bentl. respons. c. VIII. p. 108 bei Lennep Harless de Epicharmo. Essendiae 1822 p. 27 sq.

4) Plato Theaet. §. 8 p. 153. A. *τῶν ποιητῶν οἱ ἄκροι τῆς ποιήσεως ἑκατέρας κωμῳδίας μὲν Ἐπίχαρμος, τραγῳδίας δὲ Ὅμηρος.*

5) Hor. epp. II, 1, 57 Plaut. Menaechm. prol. v. 11.

6) bei Mein. hist. Com. I. p. 535 *οὗτος* (scil. *Ἐπιχ.*) *πρῶτος τὴν κωμῳδίαν διεῤῥιμμένην ἀνεκτήσατο, πολλὰ προσφιλοτεχνήσας.*

7) V. Apoll. VI, 11 p. 244 *ποιητὴς μὲν γὰρ οὗτος τραγῳδίας ἐγένετο· τὴν τέχνην ὁρῶν δὲ ἀκατάσκευόν τε καὶ μήπω κεκοσμημένην ἢ μὲν ξυνέστειλε τοὺς χοροὺς κ. τ. λ.*

8) Harless. p. 38.

Tempel mit einer Menge von Weihgeschenken dargestellt und von dem auftretenden Chor beschrieben;[1]) die Charakterrollen der Komödie aber vermehrte er um zwei, um die des Parasiten und des Trunknen, von denen der Letztere durch den Komiker Magnes auf die attische Bühne verpflanzt wurde.[2]) Diess sind Einzelheiten. Am meisten lässt sich aus der reichen Ausstattung, welche die Tragödie durch die Munificenz des König Hieron erhielt,[3]) schliessen, dass die Komödie nicht leer ausgegangen sein wird.

Wie viele Schauspieler Epicharm in seiner Komödie auftreten liess, ist nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Aus einem berühmten Verse des Dichters könnte man vermuthen, dass er nur einen gebrauchte, während seine Vorgänger deren zwei gehabt hätten und dass er sich dieser Beschränkung rühmte,[4]) doch abgesehn davon, dass das Ganze nur auf einem Scherz zu beruhn scheint,[5]) so geht aus den Fragmenten deutlich genug hervor, dass ein vollständiger Dialog zwischen zweien geführt wurde. Die Beweise dagegen, die man für einen dritten Hypokriten angeführt hat, sind meines Erachtens nicht überzeugend.[6]) Eine eigenthümliche Stellung muss der Chor bei Epicharm ge-

1) Athen. VIII. p. 362. C. *ἐν οὖν τῷ δράματι οἱ θεωροὶ καθορῶντες τὰ ἐν Πυθοῖ ἀναθήματα καὶ περὶ ἑκάστου λέγοντές φασι καὶ τάδε* cf. Dahlm. p. 38 Grysar. p. 195.

2) Athen. X. p. 429 *ἀγνοοῦσι δὲ οἱ λέγοντες πρῶτον Ἐπίχαρμον ἐπὶ τὴν σκηνὴν παραγαγεῖν μεθύοντα, μεθ' ὃν Κράτητα ἐν Γείτοσιν.* VI, 235 e. *τὸν δὲ νῦν λεγόμενον παράσιτον Καρύστιος ὁ Περγαμηνὸς ἐν τῷ περὶ διδασκαλιῶν εὑρεθῆναί φησιν ὑπὸ πρώτου Ἀλέξιδος, ἐκλαθόμενος, ὅτι Ἐπίχαρμος ἐν Ἐλπίδι ἢ Πλούτῳ παρὰ πότον αὐτὸν εἰσήγαγεν* Poll. VI, 35 *ἐπὶ τοῦ παρασιτεῖν κατὰ λιχνείαν ἢ κολακείαν πρῶτος Ἐπίχαρμος τὸν παράσιτον ὠνόμασεν, εἶτα Ἄλεξις.* cf. Casaub. ad Athen. VI. c. 7 p. 412 Lugd. 1521.

3) schol. ad Ar. ran. v. 1660 *δοκοῦσι δὲ οὗτοι οἱ Πέρσαι ὑπὸ Αἰσχύλου διδαχθῆναι ἐν Συρακούσαις, σπουδάσαντος Ἱέρωνος, ὥς φησιν Ἐρατοσθένης* Vit. Aesch. *φασὶν ὑπὸ Ἱέρωνος ἀξιωθέντα ἀναδιδάξαι τοὺς Πέρσας ἐν Σικελίῃ καὶ λίαν εὐδοκιμῆσαι.* ib. *ἐλθὼν τοίνυν εἰς Σικελίαν, Ἱέρωνος τότε τὴν Αἴτνην κτίζοντος, ἐπεδείξατο τὰς Αἴτνας πάνυ λαμπρῶς, οἰωνιζόμενος βίον ἀγαθὸν τοῖς συνοικοῦσι τὴν πόλιν.*

4) *τὰ πρὸ τοῦ δύ' ἄνδρες ἔλεγον, εἷς ἐγὼν ἀποχρέω* Plat. Gorg. p. 505 e. Athen. VIII. p. 262 d.

5) Athen. VII, 308 c. der hinzusetzt *μηδὲν ἀποκρινομένου τοῦ κυνός.*

6) Grysar p. 198 findet einen solchen nach Müllers Vorgange (Dor. II, 354 Anm.) in dem Verse, den der Schol. zu Soph. Aj. 1074 und Suid. s. v. *κυδάζεται* anführen: *Ἄμυκε μὴ κύδαζέ μευ τὸν πρεσβύτερον ἀδελφεόν*, aber wer kann wissen, ob nicht Kastor, wenn er zugegen war, stumm blieb. Ebenso kann in dem aus Athen. VI. p. 236 e. angeführten Beispiel der Wirth stumm sein oder die Chorführer die von Athen. mitgetheilten Verse sprechen. Was endlich das Vasengemälde aus Millin. Mythol. Gall. XIII, 48 angeht, so könnte man, wenn aus dem Umstande, dass Hera von zwei Personen gefesselt oder bewacht wird, folgen soll, diese drei hätten gesprochen, mit demselben Grunde aus einer Abbildung der ersten Scene im Prometheus des Aeschylos abnehmen, es wären vier redende Personen auf der Bühne.

habt haben. Er hätte, wie sich aus den zahlreichen Fragmenten vermuthen lässt, weder eine Parabase noch strophische Gesänge kunstreicher Art, sondern bediente sich nur derjenigen Metra, die man auch im Dialog findet, der Jamben, Trochäen und Anapästen. Daraus lässt sich nun allerdings wohl auf eine grössere Theilnahme des Chores an der Handlung und eine gänzliche Getrenntheit desselben von den Zuschauern schliessen, aber dass er, wie Grysar behauptet, nicht einmal die Orchestra betreten haben soll, möchte ich weder hieraus noch aus den von ihm angeführten Beispielen abnehmen. [1]) So auffallend nun freilich auch diese Stellung des Chores zu einer Zeit ist, wo die Komödie ihrem Ursprunge noch nicht ganz entfremdet sein konnte und wo man daher, nach Analogie der Tragödie, eher das umgekehrte Verhältniss und einen überwiegenden Einfluss des Chores auf die Gestaltung der Komödie erwarten sollte, so entbehrt sie doch nicht der Begründung. Und diese muss, wie ich glaube, eben so sehr in der Person des Dichters, wie in den politischen Verhältnissen gesucht werden. Es fehlte der Komödie des Epicharm nämlich, wie es scheint, durchaus das demokratische Element. Epicharm, der Arzt, der Pythagoräer, konnte schwerlich der Mann des Volkes sein. Er übernahm freiwillig die Mühe, die Philosophie durch die Bühne zu verbreiten und entwickelte in seinen Komödien die tiefsinnigsten Betrachtungen über die Entstehung der Dinge, so dass man schon gezweifelt hat, ob der Philosoph und der Komiker auch eine und dieselbe Person gewesen wären; er wollte sein Publicum belehren, aber es lässt sich wohl bezweifeln, ob er es dadurch in gleicher Weise ergötzt hat. Der zweite Grund lag in den Zeitverhältnissen. Selbst angenommen, Epicharm hätte seiner Komödie eine freiere Richtung geben wollen, so würde man ihm diess schwerlich gestattet haben. Die Komödie wird in einem monarchischen Staat, wie der des Hieron war, stets eine sehr beengte Stellung haben. Die öffentlichen Angelegenheiten kann sie nicht angreifen, ohne die Person des Fürsten zu verletzen [2]) und in Sicilien scheint man gerade in dem letzteren Punkt besonders empfindlich gewesen zu sein. Epicharm selbst soll der Strafe für seine Rücksichtslosigkeit nicht entgangen sein [3]) und der Dithyrambendichter Philoxenos wurde von Dionysios aus ähnlichem Grunde gezwungen, eine Zeit lang in den Steinbrüchen

---

1) a. a. O. S. 198.

2) Die politische Tendenz, welche O. Müller Dorer II, 358 in den Stücken Epicharms wahrzunehmen glaubte, hat Grysar de Dor. com. p. 263 sq. mit Recht bestritten.

3) Plut. apopht. p. 669 R. *Ἐπίχαρμον δὲ τὸν κωμῳδοποιὸν, ὅτι τῆς γυναικὸς αὐτοῦ παρούσης εἶπέ τι τῶν ἀπρεπῶν, ἐζημίωσε* cf. Dahlmann p. 35.

Frohndienste zu thun.[1] Unter solchen Umständen ist es nicht zu verwundern, wenn die Scherze des Chores, der bei den Phallosgesängen ohne Zweifel grössere Freiheit gehabt hatte, verstummten oder vielmehr allein auf die Handlung des Stückes bezüglich wurden. Eben so wenig darf es uns befremden, dass die Komödie des Epicharm eine so begrenzte Richtung auf Gebiete nahm, die wir erst in der mittleren attischen Komödie wieder betreten finden. Epicharm wandte seinen Geist zum Theil auf mythische, zum Theil auf moralische Stoffe und begann dabei, die Tragödie des Aeschylos zu persiffliren.[2] Weiter scheint sich seine Parodie nicht erstreckt zu haben. Aus Allem diesen aber geht meines Erachtens hervor, dass O. Müller die Bedeutung dieses Dichters überschätzt hat, wenn er ihn über die alte attische Komödie stellt.[3]

Epicharm stand zu seiner Zeit nicht allein da. Es fand vielmehr ein geordneter Wettkampf komischer Dichter statt, die durch fünf Stimmen der Richter den Sieg erhielten.[4] Wer seine Gegner waren, lässt sich zum Theil freilich nur vermuthen: wahrscheinlich Phormis, sein älterer Zeitgenosse, und bestimmt Deinolochos,[5] der, wie Suidas berichtet, von einigen für den Sohn, von andern für den Schüler Epicharms gehalten wurde.[6] Man kennt nur die Titel von zwei seiner Komödien, die Amazonen und den Telephos, welche allerdings zu der Vermuthung Anlass geben, dass auch er mythische Stoffe parodirte. Wir können Sicilien indessen nicht verlassen, ohne noch des komischen Schauspielers Mäson zu erwähnen, der, wie Polemon gegen Timäos behauptete, aus dem dortigen Megara gebürtig war.[7] Er wird nämlich als der Erfinder jener Maske angegeben, die von ihm ihren Namen erhielt und soll ebenfalls die Person des Dieners und die des Koches auf die Bühne gebracht haben. Auch standen seine komischen Einfälle unter dem Namen der Mäsonischen Spässe überall in gutem Andenken. Sie sollen

---

1) Plut. de fortit. Alexandri p. 320 Tzetz. Chil. I, 159 Suid. v. *Φιλοξένου γραμμάτιον.*

2) schol. ad Aesch. Eumen. 629 *τιμαλφούμενον. συνεχὲς τὸ ὄνομα παρ' Αἰσχύλου, δι' ὃ σκώπτει αὐτὸν ὁ Ἐπίχαρμος.*

3) Dorer II. S. 359.

4) Suid. s. v. *Ἐπιχ. ἐν πέντε κριτῶν γόνασι. παρ' ὅσον τὸ παλαιὸν ε' κριταὶ ἔκρινον τοὺς κωμικοὺς, ὥς φησιν Ἐπίχαρμος.*

5) Aelian. hist. Anim. VI, 51 sagt von der Erfindung eines Mythus *ἔπεὶ καὶ πρὸ ἐμοῦ Σοφοκλῆς ὁ τῆς τραγῳδίας ποιητὴς καὶ Δεινόλοχος, ὁ ἀνταγωνιστὴς Ἐπιχάρμου, καὶ Ἴβυκος ὁ Ῥηγῖνος καὶ Ἀριστέας καὶ Ἀπολλοφάνης, ποιηταὶ κωμῳδίας, ᾄδουσιν αὐτόν.*

6) Suid. s. v. *Δεινόλοχος* (cf. Bentl. opusc. phil. p. 413) *Συρακούσιος ἢ Ἀκραγαντῖνος, κωμικός. ἦν δὲ ἐπὶ τῆς ογ' Ὀλυμπιάδος. υἱὸς Ἐπιχάρμου, ὡς δέ τινες, μαθητής.* cf. Grysar. p. 81.

7) Athen. XIV. p. 659 *τὸν δὲ Μαίσωνα Πολέμων ἐν ταῖς πρὸς Τίμαιον ἐκ τῶν ἐν Σικελίᾳ φησὶν εἶναι Μεγαρέων καὶ οὐκ ἐκ τῶν Νισαίων.*

auf die Maske des Koches eine besondre Beziehung gehabt haben.[1])

Epicharm blühte, wie uns Suidas berichtet, sechs Jahre vor dem persischen Kriege in Sicilien,[2]) „viel Früher,“ sagt Aristoteles, „als Chionides und Magnes,“[3]) die Begründer der Komödie in Athen. An einer andern Stelle nennt Aristoteles Krates als denjenigen, der zuerst die ältere, jambische Form abgestreift und komische Stoffe in geregelter Weise behandelt habe, doch schickt er voraus, dass man über den Entwickelungsgang der Komödie nicht unterrichtet sei, weil der Archon sich erst spät der Sache angenommen und den Chor bewilligt hätte, der anfangs von den Dichtern selbst hergestellt wurde. Wer daher die Masken erfunden, wer die Prologe erdacht und die verschiedne Anzahl der Schauspieler festgestellt habe, diess wisse man nicht.[4]) Leider bestätigt das Wenige, was man uns von den Fortschritten der Komödie sonst überliefert hat, diese Nachricht. Denn wenn wir anführen, dass der Komiker Myllos sich einer Art von Masken bedient haben soll, die er mit Mennich bestrich,[5]) während man sich vor der Erfindung derselben das Gesicht mit einer grünlichen Farbe beschmierte,[6]) dass Kratinos, wie wir oben bereits bemerkten, die Anzahl der Schauspieler auf drei beschränkt haben soll, eine Nachricht, die eben dadurch, dass Aristoteles seine Unwissenheit in diesem Punkt bekennt, allen Glauben verliert, und dass endlich Krates nach dem Vorgange

---

1) Athen. l. l. *Μαίσων γέγονε κωμῳδίας ὑποκριτὴς Μεγαρεὺς τὸ γένος, ὃς καὶ τὸ προσωπεῖον εὗρε τὸ ἀπ' αὐτοῦ καλούμενον μαίσωνα, ὡς Ἀριστοφάνης φησὶν ὁ Βυζάντιος ἐν τῷ περὶ Προσώπων, εὑρεῖν αὐτὸν φάσκων καὶ τὸ τοῦ θεράποντος πρόσωπον καὶ τὸ τοῦ μαγείρου. καὶ εἰκότως καὶ τὰ τούτοις πρέποντα σκώμματα καλεῖται μαισωνικά, μάλιστα γὰρ εἰσάγονται μάγειροι σκωπτικοί τινες.*

2) Suid. s. v. *Ἐπίχαρμος· ἦν δὲ πρὸ τῶν Περσικῶν ἔτη ἓξ διδάσκων ἐν Συρακούσαις.*

3) poet. c. III. *ἐκεῖθεν γὰρ ἦν Ἐπίχαρμος, πολλῷ πρότερος ὢν Χιωνίδου καὶ Μάγνητος.*

4) poet. c. V. *ἡ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν, καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν ὀψέ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθελονταὶ ἦσαν. ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται· τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ πλήθη ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἠγνόηται — τῶν Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἦρξεν, ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας, καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους.* Zur Erklärung des Ausdrucks *ἐθελονταί*, den man freilich sonst auf die Choreuten beziehn würde, führt Tyrwhitt Eustath. ad Jl. X. v. 230 an *ἐθελοντής, ὁ αὐθαιρέτως τι ποιῶν· ἐκαλοῦντο δὲ καὶ ἐθελονταὶ διδάσκαλοι δραμάτων, δηλαδὴ ὅτε τις μὴ λαβὼν χορὸν μηδὲ χορηγητὴν ἔχων, ἑαυτῷ τὰ πάντα παρεῖχε.*

5) Eustath. ad Od. p. 1885, 21 *Μύλλος, ὅπερ ἐστὶ κύριον ὑποκριτοῦ τοῦ παλαιοῦ, ὃς μιλτωτοῖς, φασὶ, προσωπείοις ἐχρήσατο.*

6) schol. ad Ar. equ. *ἔστι δὲ χρώματος εἶδος τὸ βατράχειον. ἀπὸ τούτου καὶ βατραχὶς ἱμάτιον. ἐχρίοντο δὲ βατραχίῳ τὰ πρόσωπα, πρὶν ἐπινοηθῆναι τὰ προσωπεῖα.*

Epicharms zuerst die Charakterrolle eines Trunknen auf die Bühne brachte,[1]) so haben wir Alles erschöpft, was sich über die Fortschritte der komischen Bühne von der Zeit des Susarion bis auf die des Aristophanes sagen lässt. Nur eine Vermuthung mag noch zum Schlusse mitgetheilt werden. Aristoteles erwähnt des Chionides in einer Weise, die uns schliessen lässt, dass er von ihm eine besondre Epoche der komischen Bühne datirt. Von andrer Seite hören wir, dass man ihn den Protagonisten der alten Komödie nannte.[2]) Damit hat man, wie es scheint, andeuten wollen, dass er der erste war, der die Komödie in den Wettkampf führte, der erste Agonist derselben, wie man ja auch unter den Rednern, die nach einander auftraten, den ersten den Protagonisten nannte.[3]) Zugleich mit dieser Einrichtung aber wird auch wohl die verbunden gewesen sein, dass der Archon den Chor bewilligte. Daher finden wir denn, dass der eine von den Nachfolgern des Chionides, Magnes, bereits im geordneten Wettkampf seine Stücke aufführte[4]) und dass ein andrer, Ekphantides, von dem Thrasippos seinen Chor erhielt.[5]) Wenn man daher nicht annehmen will, dass erst zu ihrer Zeit die Komödie vom Staat in Schutz und Pflege genommen wurde, wozu meines Erachtens kein Grund vorhanden ist, so wird man diess Ereigniss wahrscheinlich in die Zeit des Chionides zu setzen haben.

Ein andrer Vorfall, der für die Tragödie und Komödie von gleicher Wichtigkeit ist, trat im ersten Jahr der 70sten Olympiade ein. Bis zu diesem Zeitpunkt nämlich hatten die Athener den Schauspielen auf hölzernen Gerüsten beigewohnt und da sie von Hause aus ein sehr schaulustiges Volk waren, so führte der grosse Andrang der Menge zu den Sitzplätzen manche Uebelstände herbei, die durch keine polizeilichen Einrichtungen beseitigt wurden. Die Folge davon war, dass bei einem Wettstreit des Pratinas, Aeschylos und Chörilos die Gerüste zusammenbrachen und dass man jetzt beschloss, ein grosses steinernes Theater am südlichen Abhange der Akropolis zu erbauen,[6]) welches, wenn es auch erst durch die gute Finanzverwaltung des Redners Lykurgos seine letzte Vollendung erhielt,[7]) doch

1) Athen. X. p. 429 a. cf. Mein. hist. Com. I. p. 536 *καὶ πρῶτος μεθύοντας ἐν κωμῳδίᾳ προήγαγε.*

2) Suid. *Χιωνίδης, Ἀθηναῖος, κωμικὸς τῆς ἀρχαίας κωμῳδίας, ὃν καὶ λέγουσι πρωταγωνιστὴν γενέσθαι τῆς ἀρχαίας κωμῳδίας.*

3) cf. Wolf prolegg. ad Lept. XXXXVIII. Not. 17.

4) Arist. equ. 521.

5) Aristot. polit. VIII, 6.

6) Suid. s. v. *Πρατίνας· ἀντηγωνίζετο δὲ Αἰσχύλῳ τε καὶ Χοιρίλῳ ἐπὶ τῆς ἑβδομηκοστῆς ὀλυμπιάδος — ἐπιδεικνυμένου δὲ τούτου συνέβη τὰ ἴκρια, ἐφ' ὧν ἑστήκεσαν οἱ θεαταί, πεσεῖν καὶ ἐκ τούτου θέατρον ᾠκοδομήθη Ἀθηναίοις.* cf. Hermann de choro Eumenidum diss. II. p. XIV.

7) Pausan. I, 29, 16 *ἐπετέλεσε μὲν τὸ θέατρον, ἑτέρων ὑπαρξαμένων.*

ohne Zweifel schon zur Zeit des Aeschylos benutzt wurde. Die Stelle, die man dazu auswählte, ist bedeutungsvoll für die Geschichte der griechischen Bühne. Man nahm, wie schon bemerkt ist, einen Ort ganz in der Nähe des Lenäon. Von den Eingängen in die Orchestra, deren einer nach Osten, der andre nach Westen zu lag,[1]) führte der letztere linker Hand zum Odeum, welches Themistokles nach dem Persischen Kriege erbaute; hinter dem Scenengebäude war die Säulenhalle des Eumenes und der Tempel des Dionysos, Orte, an welche sich die Zuschauer, wie Vitruv sagt, bei plötzlich eintretendem schlechten Wetter während der Aufführungen zurückziehn und wo Vorbereitungen für die Schauspiele getroffen werden konnten.[2]) Mit der Erbauung dieses Theaters beginnt eine neue Epoche für die griechische Bühne, auf welche sich beinahe alle Nachrichten beziehn, die uns von der Einrichtung des alten griechischen Theaters erhalten worden sind.

---

cf. Plut. vitt. X. oratt., id. Lycurgus V. p. 150 (Tauchn. 175.) Apsines de art. rhetor. p. 708 Ald. bei Schneider: Att. Theaterwesen S. 63.

1) cf. Soph. Aj. 805, 874, 877 Eur. Orest. 1257 und 1258 Schneider S. 64.

2) Vitr. V. c. IX. Post scenam porticus sunt constituendae, uti cum imbres repentini ludos interpellaverint, habeat populus, quo se recipiat ex theatro, choragiaque laxamentum habeant ad comparandum: uti sunt porticus Pompejanae itemque Athenis porticus Eumenia, Patrisque Liberi fanum, et exeuntibus e theatro sinistra parte odeum, quod Themistocles columnis lapideis navium malis et antennis e spoliis Persicis pertexit cf. Pausan. I, 20, 3 Andocid. de myster. p. 6 bei Schneider S. 66.

Zweites Buch.

Der Bau und die Einrichtung des griechischen Theaters.

I.

Von dem Bau des griechischen Theaters.

Die Quelle, aus denen wir die Erkenntniss von der eigenthümlichen Construction des griechischen Theaters schöpfen können, ist doppelter Art: eine theoretische Beschreibung desselben, die uns bei Vitruv erhalten worden ist und die Vergleichung der Monumente, von denen uns die Reisenden Nachricht gegeben haben. Es wird zweckmässig sein, beide von einander zu trennen, denn Vitruv hatte bei der Abfassung seines Werkes nicht die Absicht, eine Geschichte der Baukunst zu geben und nimmt daher auch wenig Rücksicht auf den Reichthum architektonischer Formen, die vor ihm in Griechenland und in den griechischen Colonien entstanden waren: sein Zweck war hauptsächlich der, die angehenden Baukünstler seiner Zeit mit einem Vorrath von Regeln zu versehn, nach denen sie das, was man damals ein römisches und ein griechisches Theater zu nennen pflegte, von einander unterscheiden lernten und ihnen ein Schema an die Hand zu geben, nach dem sie gelegentlich ein Gebäude dieser Art fehlerlos aufführen konnten. Seine Tendenz ist, wie überall, so auch hier eine rein praktische und nicht ohne Grund scheint er gerade bei der Erbauung des Theaters die Bemerkung zu machen, dass man nicht überall auf dieselbe Weise verfahren, sondern sich nach den Umständen richten müsste, dass man in

manchen Fällen schon hier etwas abnehmen, dort etwas zusetzen könnte und dass Alles endlich auf den Schönheitssinn, die Erfahrung, die geistige Regsamkeit und Erfindungskraft des Baumeisters ankäme.[1]) Diess werden denn auch die römischen Architekten, für welche jene Vorschriften gemacht worden waren, wohl erkannt haben, denn man findet selbst unter den römischen Theatern wenige, die dem strengen Schema des Theoretikers entsprechen; unter den griechischen aber ist uns kein einziges bekannt geworden, das ihm in jeder Hinsicht genügte. Wir werden daher die Belehrung, die wir aus Vitruv schöpfen, für nichts als eine Vorbereitung ansehn dürfen, aus der wir die wichtigsten Unterschiede des griechischen Theaters vom römischen erlernen. Die historische Kenntniss dessen, was die Griechen selbst hervorgebracht haben, lässt sich nur aus den Monumenten gewinnen, welche zum grossen Theil schon erbaut worden waren, ehe Vitruv seine Theorie aufstellte, und die man noch in späterer Zeit veränderte, ohne seine Vorschriften dabei zu Rathe zu ziehn.

Der wichtigste Punkt, auf den es zunächst bei der Erlernung des Unterschiedes zwischen der römischen und griechischen Form des Theaters ankommt, ist das Verhältniss der Sitzplätze, die sich überall in einem Halbkreise stufenförmig über einander erheben, zu dem Scenengebäude, welches ihnen, in gerader Linie aufgeführt, quer gegenüber liegt, und die daraus entspringende Grösse der Orchestra, d. h. jenes Platzes, der zwischen den Sitzstufen und der Scene in der Mitte liegt. Um diess genauer anzugeben, stellt Vitruv folgende Regel auf: „Man schlage einen Kreis und beschreibe in demselben drei Vierecke. An derjenigen Seite aber, wo die Scene aufgeschlagen werden soll, wird die Linie, die den Kreis durchschneidet, zugleich die Vorderseite des Prosceniums bestimmen. Mit derselben parallel ziehe man eine andre Linie, welche den Kreis von aussen berührt und hier wird die Hinterwand der Scene anzubringen sein.“[2]) Hieraus ergiebt sich also so viel, dass die Tiefe der griechischen Scene,

1) L. V. c. 6, 7 ed. Schneider. Nec tamen in omnibus theatris symmetriae ad omnes rationes et effectus possunt respondere, sed oportet architectum animadvertere, quibus proportionibus necesse sit sequi symmetriam, et quibus rationibus ad loci naturam magnitudinem operis debeat temperare. Weiterhin heisst es: Non minus, si qua exiguitas copiarum, id est marmoris, materiae reliquarumque rerum, quae parantur, in opere defuerint, paululum demere aut adjicere, dum id ne nimium improbe fiat sed cum sensu, non erit alienum. Hoc autem erit, si architectus erit usu peritus, praeterea ingenio mobili socordiaque non fuerit viduatus.

2) L. V. c. 7, 1. primum in ima circinatione quadratorum trium anguli circinationis lineam tangunt: et cujus quadrati latus est proximum scenae praeciditque curvaturam circinationis, ea regione designatur finitio proscenii et ab ea regione ad extremam circinationem curvaturae parallelos linea designatur, in qua constituitur frons scenae.

jener Abstand zwischen der Vorderseite des Prosceniums und der Hinterwand der Bühne, nicht mehr als etwa den siebenten Theil des Radius beträgt und schon aus dieser Bestimmung ist klar, was Vitruv weiterhin als den charakteristischen Unterschied des griechischen Theaters vom römischen angiebt, dass nämlich die Orchestra des griechischen Theaters grösser und die Scene mehr nach der Peripherie des Kreises zurückgezogen wäre,[1]) wie bei den römischen Theatern. Denn dort erstreckt sich, seiner Vorschrift gemäss, das Proscenium bis in die Mitte des Kreises, während die Hinterwand der Scene so weit davon entfernt ist, dass die Bühne eine Tiefe erreicht, die dem vierten Theil des Radius entspricht.

Bis hieher ist Vitruv von allen Auslegern verstanden worden. Grössere Schwierigkeit erregen folgende Worte: „Man ziehe," fährt er fort, „durch den Mittelpunkt der Orchestra eine mit dem Proscenium parallel laufende Linie und bezeichne da, wo sie den Kreis durchschneidet, an der rechten und linken Seite zu Ende des Halbkreises zwei Mittelpunkte. Man stelle dann den Cirkel in den zur rechten Seite und schlage von dem linken Zwischenraume aus einen Kreis nach der rechten Seite des Prosceniums; ebenso stelle man den Cirkel in das Ende zur linken Seite und schlage von dem rechten Zwischenraume aus einen Kreis nach der linken Seite des Prosceniums."[2]) Diess Verfahren soll offenbar den Erfolg haben, dass das Proscenium des griechischen Theaters eine geringere Breite erhält, wie das des römischen,[3]) welches letztere, nach Vitruvs Vorschrift, doppelt so breit sein soll als der Durchmesser der Orchestra. Es kommt, wie jeder sieht, Alles darauf an, was man hier unter dem linken und rechten Zwischenraum zu verstehn hat. Rode, der die linke und rechte Hälfte des Durchmessers dafür annimmt, hat zwei Constructionen versucht, die beide gleich wenig Wahrscheinlichkeit haben. Nach der einen würde das Proscenium nicht einmal die Peripherie des Kreises berühren, nach der andern beträgt seine Breite beinahe den doppelten Duchmesser des Orchestra.[4]) Es ist keinem Zweifel unterworfen, dass

1) ib. 2. Hac descriptione ampliorem habent orchestram Graeci et scenam recessiorem.

2) ib. 1 per centrumque orchestrae proscenii e regione parallelos linea describitur et qua scindit circinationis lineam, dextra ac sinistra in cornibus hemicycli, centra designantur, et circino collocato in dextra, ab intervallo sinistro circumagatur circinatio ad proscenii dextram partem: item centro collocato in sinistro cornu ab intervallo dextro circumagatur ad proscenii sinistram partem.

3) Darauf beziehn sich, wie die ganze Demonstration zeigt, im Folgenden, die Worte: minoreque latitudine pulpitum.

4) S. die erstere in dem Text der Uebersetzung des Vitruv B. I. S. 247, die zweite in den Kupfern zu Vitruv, Berlin 1801 Tab. XI. Form. XII. Beide Zeichnungen bedürfen freilich sehr der Berichtigung, da we-

man den ganzen Radius in den Cirkel nehmen und von den entgegenstehenden Punkten am Ende des Halbkreises aus einen Kreis beschreiben muss, dessen Krümmung sich in Vergleich zu dem zuerst gezogenen Kreise mehr einer geraden Linie annähert, da der Mittelpunkt desselben gerade noch einmal so weit von der Peripherie entfernt ist. Diess ist auch die Ansicht von Genelli [1]) und Donaldson. [2]) Was indessen Rode zu jener verfehlten Construction veranlasste, war der Umstand, dass Vitruv den neuen Kreis von der rechten Seite des Durchmessers nach der linken des Prosceniums und umgekehrt von der linken Seite des Durchmessers nach der rechten des Prosceniums zu schlagen vorschreibt, was bei der Stellung, welche Rode und mit ihm beinahe alle Ausleger Vitruvs den Sitzplätzen der Scene gegenüber geben, eine Unmöglichkeit ist, da sie die Sitzplätze oben, die vorliegende Scene darunter setzen. Deshalb hat denn auch der neueste Herausgeber Vitruvs, Marinio, den Text geändert und da, wo von der rechten Seite des Prosceniums gesprochen wurde, die linke substituirt, statt der linken aber die rechte genannt, [3]) trotzdem, dass die Erklärung dieser Stelle bereits von Gagliani gegeben worden war. [4]) Gagliani bemerkte nämlich sehr richtig, dass sich das ganze Verhältniss umkehren müsste, wenn man in der Zeichnung die Scene nach oben, die Sitzplätze nach unten brächte, so dass man, was auch die natürlichste Stellung ist, von den Sitzplätzen in die Scene, nicht, wie bei allen Andern, von der Scene in die Sitzplätze hineinsieht. Denn jetzt ist in der That die rechte Seite dessen, der sich auf den Sitzplätzen befindet, zugleich die linke Seite dessen, der auf der Bühne ist und umgekehrt. Folglich wird eine Linie, die von dem rechten Ende des Halbkreises aus nach dem Proscenium gezogen wird, die linke, eine, die vom linken Ende aus gezogen wird, die rechte Seite desselben treffen und das griechische Proscenium wird in der That eine weit geringere Ausdehnung erhalten als das römische, da es bei der Krümmung der neuen Kreislinie nicht einmal so breit sein kann, wie der Durchmesser des ersten Kreises, während das römische noch einmal so breit

---

der der Radius den Mittelpunkt des Kreises trifft, noch die Kreislinie, die mit dem halben Durchmesser gezogen werden soll, ganz correct ist. Die zweite Construction findet man auch bei Stieglitz: Archäologie der Baukunst Th. II. Fig. 18.

1) Das Theater zu Athen, Tafel I. und IV.

2) Alterthümer von Athen, übers. v. Wagner. Darmstadt 1833 Lieferung V. Pl. 8.

3) Marinio in seiner Folioausg. v. 1836 schreibt: ab intervallo sinistro circumagatur circinatio ad proscenii sinistram partem: item circino collocato in sinistro cornu ab intervallo dextro circumagatur ad proscenii dextram partem.

4) s. die Note Marinios.

war, als jenes. Auf diese Erklärung Gaglianis, vermöge deren Alles, was zur Bühne gehört, gerade umgekehrt bezeichnet wird, wie das, was die Zuschauer angeht, eine Weise der Bezeichnung, die sich mit der lebendigen Anschauung der Alten sehr viel besser verträgt, wie mit der abstracten Vorstellung, die wir uns von den Dingen zu machen pflegen, werden wir unten wieder zurückkommen müssen, wenn es sich um die Bestimmung der Eingänge handelt, welche zwischen der Bühne und den Sitzplätzen in die Orchestra führen.

Wir kehren zu Vitruv zurück. Er hat seine drei Vierecke in dem Kreise, der der ganzen Figur zu Grunde liegt, nicht umsonst beschrieben, ebenso wenig, wie die vier Dreiecke im römischen Theater. Die beiden Winkel an der Seite des Vierecks, welches die Grenze des Prosceniums bildet, können nicht weiter in Betracht kommen. Die andern beiden, welche innerhalb der Scene liegen, werden ähnlich, wie die im römischen Theater, auf die Anlegung von ein paar Thüren in der Hinterwand hinweisen sollen. Die übrigen acht bezeichnen in ihrer Richtung, nach Vitruvs Vorschrift, die Orte, wo man die Treppen anlegen soll, die zu den Sitzstufen führen und um auch hier ein symmetrisches Verhältniss herzustellen, so sollen bei jeder neuen Präcinction zwischen den früheren neue Treppen angelegt werden, so dass also in der nächsten 17, in der folgenden 35 u. s. w. anzunehmen sind. [1]) Der Unterschied, der hierdurch zwischen dem römischen und griechischen Theater entsteht, ist der, dass dort, nach Abzug der beiden Winkel, die an den Seiten des Prosceniums lagen, nur fünf Treppen angelegt werden konnten, woraus denn folgt, dass das folgende Stockwerk höchstens 11, dass dritte 23 u. s. w. haben konnte. [2]) Zum Schluss endlich die Bemerkung, dass das Proscenium im griechischen Theater nicht unter zehn, nicht über zwölf Fuss hoch sein sollte, während das im römischen Theater nur fünf Fuss

---

1) ib. 2. Gradationes scalarum inter cuneos et sedes contra quadratorum angulos dirigantur ad primam praecinctionem: ab ea praecinctione inter eas iterum mediae dirigantur et ad summam quotiens praecinguntur altero tanto semper amplificantur. Diese Stelle hat Genelli S. 40 N. 22 sehr richtig verstanden. Nach dem buchstäblichen Wortsinn würde man freilich, da die neuen Treppen zwischen den früheren angelegt werden sollen, in der folgenden Abtheilung 15, in der dritten 29 haben, doch die Symmetrie verlangt, dies Verfahren auch über die äussersten Treppen auszudehnen.

2) Vitruv sagt zwar c. 6, 3 hi autem, qui sunt in imo et dirigunt scalaria, erunt numero septem, da aber nach seiner eigenen Vorschrift die Eingänge in die Orchestra an den Hörnern des Theaters (in cornibus utrinque) angebracht werden sollen, so scheint daraus hervorzugehn, dass die Anlage der beiden Treppen, welche eben dorthin fallen müsste, an diesem Ort wenigstens nicht stattfinden konnte.

Höhe haben soll.[1]) Für die letztgenannte Bestimmung giebt Vitruv einen Grund an. Zu Rom standen nämlich die Sessel der Senatoren in der Orchestra. Die Bühne durfte also nicht höher sein, damit man sie bei einiger Entfernung von hier aus überschauen konnte.[2]) Bei dem griechischen Theater treffen mancherlei Umstände zusammen, um die Bestimmung von 10 Fuss Höhe zu erklären. Hier kam es nämlich darauf an, dass der Chor, der sich auf der Orchestra befand, die Scene bequem übersehn konnte. Erwägt man nun, dass derselbe aus den grössten und schönsten Leuten zusammengesetzt war, dass sich diese während der Handlung vielleicht in einer Entfernung von zehn bis zwanzig Fuss von der Bühne befanden, dass endlich der Boden der Orchestra zum Behuf der Schauspiele gedielt und dadurch erhöht wurde, so wird man jener Bestimmung, die mit den sonstigen Dimensionen eines grossen Theaters im Einklange steht, seinen Glauben nicht versagen können. Eine Höhe von 12 Fuss mag aber das Proscenium selten erreicht haben.[3])

Dies ist Alles, was Vitruv beibringt, um den Unterschied zwischen dem griechischen und dem römischen Theater herauszustellen. Da er seine Beschreibung mit den Worten anhebt, man habe bei dem griechischen Theater nicht Alles so zu machen, wie bei dem römischen,[4]) so hat man daraus geschlossen, dass, mit Ausnahme der angegebnen Bestimmungen, Alles Uebrige im griechischen Theater ebenso gewesen wäre, wie im römischen. Daher sind nicht nur die Regeln Vitruvs über die Breite der Sitzplätze, die Höhe des Säulenganges, der dieselben umgiebt, die Breite der Umgänge, sondern auch namentlich seine Vorschriften über die Eingänge zur Orchestra des römischen Theaters von Vielen auf das griechische übertragen worden, und da sich daraus ergiebt, dass dieselben im römischen Theater unter

1) c. 7, 2. Ejus logei altitudo non minus debet esse pedum decem, non plus duodecim.

2) c. 6, 2.

3) Hermann hat bekanntlich in dieser Bestimmung des Architekten Grund gefunden, auf der Orchestra ein Gerüst von 8 bis 10 Fuss Höhe anzunehmen, „weil," wie er sagt, „der Chor überall Theil an der Handlung nimmt, sich mit den Schauspieler unterredet, ihnen auch wohl die Hand reicht." (Jen. Littzt. v. 20. Juni 1843 No. 20 ff. vgl. opusc. VI. p. II. p. 152.) Ich kann indessen in diesen Umständen nichts erblicken, was eine solche Vorstellung rechtfertigt. So weit die Theilnahme an der Handlung bloss in der Unterredung mit den Schauspielern bestand, ist sie ganz unabhängig von der Höhe des Prosceniums; sollte aber der Chorführer etwa auch einem Sceniker die Hand zu reichen haben, ein Fall, dessen ich mich nicht erinnre, so konnte er ja die Treppe besteigen, die zur Scene hinaufführte. Aus den Worten des etym. M. aber, die dies beweisen sollen, geht nichts hervor, als dass die κονίστρα unter der ὀρχήστρα gelegen habe, ohne dass man irgend etwas von der Höhe der Letzteren erfährt.

4) c. 7, 1.

den Sitzplätzen fortführen, welche letzteren mit der Scene unmittelbar zusammenstossen,[1]) so hat man auch diese Bestimmung auf das griechische Theater übertragen und angenommen, die Reihen der Sitzplätze, unter denen man jene Eingänge angebracht hätte, wären bis zur Bühne fortgeführt worden. Andrerseits indessen ist das Gegentheil hiervon behauptet worden. Genelli glaubt Vitruv richtiger zu verstehn, wenn er die Sitzplätze gar nicht über den Halbkreis fortführt, sondern die Eingänge so breit macht, dass sie die doppelte Tiefe der Bühne betragen, während Stieglitz dieselben über den Halbkreis erweitert, ohne sie unmittelbar mit dem Bühnengebäude zu verbinden.[2]) Wir verlassen daher Vitruv, um seine Regeln mit den erhaltnen Denkmälern zu vergleichen, wo sich denn die beschränkte Anwendung die man überhaupt von jenen Vorschriften zu machen hat, sehr bald ergeben wird.

Was nämlich zunächst die Construction der Orchestra aus den drei von Vitruv angegebnen Mittelpunkten betrifft, so zeigt eine aufmerksame Vergleichung der Ueberreste griechischer Theater aufs deutlichste, dass sie in denselben nicht zur Anwendung gekommen ist.[3]) Man hat allerdings die Sitzplätze über den Halbkreis hinausgeführt, aber entweder geschah diess, ohne die einmal gezogne Kreislinie zu verlassen, oder man zog sie in gerader Linie fort, wodurch denn die Breite des Prosceniums, wenn sie dieser Richtung entsprechen sollte, entweder kleiner geworden wäre, als es Vitruv vorschreibt, oder grösser, indem sie dem Radius gleich wurde. Keins von beiden aber ist der Fall. So viel sich aus den Ueberresten, namentlich bei dem Theater zu Syrakus, abnehmen lässt, so war das Proscenium nur um ein Geringes breiter als der Durchmesser der Orchestra. Nicht anders ist es mit dem Verhältniss, welches die Scene zu den Sitzplätzen hatte. Auch hier durchschneidet die Vorderseite des Prosceniums in manchen Fällen den Kreis so, dass die Tiefe derselben wohl den siebenten Theil des Durchmessers betragen konnte, wenn sich nachweisen liesse, dass die Hinterwand der Bühne überall die damit parallel laufende Tangente abgegeben hätte, aber diess Verhältniss ist nicht durchgehend. In vielen Fällen ist das Proscenium weiter vorgerückt, oder weiter zurückgezogen, so dass die Vorderseite desselben bald dem Mittelpunkt des Kreises näher, bald gänzlich ausserhalb der Peripherie liegt.

---

1) c. 6, 5. Nach Marinio wird diese Stelle am besten zu lesen sein, wenn man aditus streicht, ein Wort, das ihm nur aus der fehlerhaften Lesung des ad ejus, welches folgt, entstanden zu sein scheint. s. die Note zu dieser Stelle.

2) Archäol. der Baukunst Th. II. Fig. 19.

3) Man vergleiche über diess und das hier zunächst Gesagte Stracks verdienstliches Werk: das altgriechische Theatergebäude, nach sämmtlichen bekannten Ueberresten dargestellt. Potsdam 1843.

Auch die Anzahl der aufzuführenden Treppen wie die Vermehrung derselben in den obern Stockwerken ist durchaus unbestimmt. Man ist hier überall nach Bedürfniss verfahren. Während das Theater zu Knidos nur zwei Treppen in der untersten Abtheilung der Sitzreihen hat, zeigt das zu Myra deren vierzehn.[1]) Die Zahl derselben wird nun freilich häufig in einem der oberen Stockwerke verdoppelt, doch nirgend erreicht sie in steigender Progression das Vierfache, wie es Vitruv verlangt. Werden aber nun schon die Bestimmungen, welche Vitruv mit so grosser Strenge als echt griechisch bezeichnet, hierdurch schwankend, so wird man bei denen, die zur Vervollständigung des Bildes aus dem römischen Theater herübergenommen werden können, doppelt vorsichtig sein müssen. Die Breite der Sitzstufen soll nach Vitruv nicht grösser sein, als zwei und einen halben Fuss,[2]) während man dieselben in den Monumenten bis zur Ausdehnung von 3 Fuss 10 Zoll findet.[3]) Das Dach des Säulenganges, welcher die höchste Reihe der Sitze umgiebt, soll aus akustischen Gründen genau die Höhe des Scenengebäudes haben[4]) und dennoch liess Agrippa in dem Theater zu Antiochia wegen der Vermehrung des Volkes ein neues Stockwerk auf das Theater setzen,[5]) wenn schon er vielleicht in sofern nicht von Vitruvs Vorschriften abwich, als er den Raum erweiterte und nicht schmälerte. Die Sitzstufen sollen so angelegt werden, dass eine gerade Linie, die man von der untersten bis zur obersten Reihe zieht, sämmtliche Ecken berührt, was, wie Donaldson bemerkt,[6]) nirgend der Fall ist, die Sitzplätze, die Umgänge zwischen denselben, die Eingänge, die Treppen und andre Dinge sollen ohne alle Rücksicht auf die sonstige Symmetrie des Gebäudes aus practischen Gründen überall nur eine und dieselbe Ausdehnung haben,[7]) während man gerade in allen diesen Dingen die grösste Verschiedenheit wahrnimmt, wie sie eben aus den Gesetzen der Symmetrie und den Bedingungen der Oertlichkeit hervorgeht. In der That! je mehr man die Worte Vitruvs bis ins Einzelne verfolgt, desto mehr muss man sich davon überzeugen, dass seiner Theorie des Theaters

1) s. Strack Tafel VII. Fig. 2 und 3.
2) c. 6, 3.
3) s. Strack: Einleitung S. 2.
4) c. 6, 4.
5) Joan. Malel. p. 288 *προσέθηκε δὲ κτίσας ἐν τῷ θεάτρῳ Ἀντιοχείας ἄλλην ζώνην ἐπάνω τῆς πρώτης διὰ τὸν πολὺν δῆμον ὁ Ἀγρίππας* p. 303 *ἔκτισε δὲ τὸ θέατρον προσθεὶς ἄλλην ζώνην πρὸς τῷ ὄρει.* Die Hinzufügung einer Stufe erwähnt auch die Inschrift des Theaters zu Patara bei Stuart, Darmst. Ausg. II. S. 18 *τὸ δὲ ἐνδέκατον τοῦ δευτέρου διαζώματος βάθρον καὶ τὰ βῆλα τοῦ θεάτρου κατασκευασθέντα ὑπό τε τοῦ πατρὸς αὐτῆς καὶ ὑπ' αὐτῆς προανετέθη καὶ παρεδόθη κατὰ τὰ ὑπὸ τῆς κρατίστης βουλῆς ἐψηφισμένα.*
6) S. 106.
7) c. 6, 7.

nicht einmal die durchnittliche Form der Bauwerke zu Grunde liegt, sondern dass sie meistentheils aus Vorschriften zusammengesetzt ist, die in dem subjectiven Belieben ihres Autors ihren Grund hatten und eben so wenig für die Architekten seiner Zeit verbindlich gewesen sind, als sie uns eine unbedingte Anerkennung ihrer objectiven Gültigkeit abnöthigen dürfen. Eine absolute Vereinigung zwischen dem Schema des Theoretikers und den Monumenten ist, wenn man dabei genau zu Werke gehn will, unmöglich und an dem Bestreben, eine solche vergleichsweise hervorzubringen, sind die Versuche von Hirt, Genelli, Donaldson und vieler Andrer gescheitert. Man hat, je nachdem man sich entweder den Vorschriften Vitruvs oder der Form der erhaltnen Denkmäler annäherte, die verschiedensten Constructionen des griechischen Theaters aufgestellt. Das frappanteste Beispiel dieser schwankenden Betrachtungsweise, die zu ganz verschiednen Resultaten führt, giebt uns Stieglitz, der in seiner Archäologie der Baukunst einen Plan entworfen hat, welcher in den Hauptpunkten durchaus mit den Monumenten in Uebereinstimmung steht. Die Sitzreihen sind über den Halbkreis hinausgeführt, ohne den Zugang in die Orchestra, der ganz offen ist, zu beengen, die Scene befindet sich in angemessner Entfernung und hat bei geringer Tiefe nur eine zu grosse Breite. Das Ganze macht einen wohlthuenden, erheiternden Eindruck und ist ein Plan, der mit den Trümmern der Theater zu Laodicea und Myra grosse Aehnlichkeit hat. In seinen archäologischen Unterhaltungen [1]) aber nimmt Stieglitz, mit der Absicht, seinen misslungenen Versuch nach den Vorschriften Vitruvs zu emendiren, beinahe Alles wieder zurück und liefert nun eine Zeichnung, die mit den Vorschriften des Theoretikers und den Plänen von Hirt und Donaldson allerdings in genauerem Zusammenhange steht, die aber eben deshalb auch im Reich der Dinge nicht mehr angewandt zu finden ist. [2]) Sagen wir uns daher von den beengenden Vorschriften Vitruvs über den Bau des griechischen Theaters ein für allemal los! Oeffnen wir den Blick für die grosse Mannigfaltigkeit lebendiger Formen und behalten wir nichts weiter von allen jenen Regeln, wie die drei Punkte: die Griechen hatten eine grössere Orchestra, eine weniger tiefe und breite Bühne, ein höheres Proscenium als die Römer. Das ist Alles, was sich in Uebereinstimmung mit Vitruv von ihrem Theater mit Zuversicht behaupten lässt, doch ohne dass man sich dabei in jene allzugenaue Angabe der Verhältnisse verlieren darf. Verbinden wir damit die aus den Monumenten hervorgehende Erkenntniss, dass die Zugänge zum Theater nicht mit Sitzplätzen

---

1) Erste Abtheilung Taf. IV.
2) Aehnlich ist der Plan von Boindin Mem. de l' acad. des inscr. T. I. p. 136.

überdeckt, sondern ganz frei und offen waren, und enthalten wir uns im Uebrigen aller speciellen Angaben über die Breite der Gänge, die Höhe der Stufen, die Zahl der Treppen! So allein sind wir im Stande, vorurtheilsfrei die Werke der griechischen Kunst auf uns wirken zu lassen und in unserm Innern ein Ideal zu gestalten, dessen Verwirklichung sich nicht an ein vorgeschriebnes Schema knüpft, noch von ihm abhängig ist.

Indem wir somit den Leser in Bezug auf den Plan des griechischen Theaters an die Monumente selbst verweisen, wenden wir uns zu den Einzelheiten, so weit sich diese hinsichts der Oertlichkeit, des Materials und der Lage der besondern Theile gegen einander nachweisen lassen. Vitruv schreibt auch hier vor, dass man kein Theater gegen Süden zu anlegen sollte und das aus Rücksichten auf die Gesundheit der Zuschauer.[1]) Die Griechen aber haben diese Regel nicht befolgt und eine grosse Anzahl von Theatern gerade in dieser Himmelsrichtung aufgeführt, unter ihnen die berühmtesten der classischen Zeit, die Theater zu Athen, zu Syrakus und zu Epidauros, das letztgenannte ein Meisterwerk des Polyklet. Was für ein Princip sie im Grossen bei der Anlage dieser Bauwerke befolgten, ist nun freilich nicht überall nachzuweisen. Wie neuere Reisende indessen bemerkt haben, so wandten sie die Sitzplätze gerne dahin, wo sich die schönste Aussicht eröffnete, eine Rücksicht, die namentlich bei Tauromenium vorgewaltet zu haben scheint. Die Lage des Athenischen Theaters scheint ausserdem noch durch andere Gründe herbeigeführt zu sein. Wie nämlich Chandler zuerst bemerkt hat, so lag auch dies an der Südseite der Akropolis. Eine tiefe Aushöhlung des Felsens und zwei Monumente, in denen O. Müller die des Aeschräos und Thrasyllos erkennt,[2]) von denen Philochoros[3]) und Pausanias[4]) Nachricht geben, eine

---

1) c. 3, 2.

2) s. Böttigers Amalthea Th. I. S. 127. „Das Denkmal über dem Theater des Pausanias ist das des Thrasyllos, jetzt die Kapelle der Panagia Spilotissa unsrer lieben Frau in der Grotte. In einer kleinen, nach vorne offnen Tempelhalle stand der Ol. 115, 1 dedicirte Dreifuss. Später setzte das Volk zwei Dreifüsse oben auf zur Rechten und Linken der Statue des Gottes. — Ganz in der Nähe dieses Denkmals, gleichfalls oberhalb der Felsensitze des alten Theaters stehn zwei korinthische Säulen, deren Abacus dreiseitig ist, und die Höhlungen, zur Aufnahme dreier Füsse geeignet, noch deutlich zeigt. Auf einer dieser Höhlungen kann der silberne Dreifuss des Aeschräos bei Philochoros gestanden haben. Von da bis zum choragischen Monument des Lysikrates ist die Tripodenstrasse."

3) Harpocr. und Suidas unter *κατατομή· Φιλόχορος δὲ ἐν ἕκτῃ οὕτως· Αἰσχραῖος Ἀναγυράσιος ἀνέθηκε τὸν ὑπὲρ θεάτρου τρίποδα καταργυρώσας, νενικηκὼς τῷ πρότερον ἔτει χορηγῶν παισὶ καὶ ἐπέγραψεν ἐπὶ τὴν κατατομὴν τῆς πέτρας.*

4) I, 21, 5. *ἐπὶ δὲ τῇ κορυφῇ τοῦ θεάτρου σπήλαιόν ἐστιν ἐν ταῖς πέτραις ὑπὸ τὴν ἀκρόπολιν· τρίπους δὲ ἔπεστι καὶ τούτῳ· Ἀπόλλων δὲ*

Münze, auf der man die Sitzplätze des Theaters mit den Propyläen und dem Parthenon erblickt, (Taf. I.) zwei Vasenbilder endlich, die ähnliche Darstellungen enthalten, (Taf. II) lassen uns über die Richtigkeit dieser Annahme hinsichts des Ortes, wo das Theater lag, keinen Zweifel. Bestimmter aber lässt sich die Richtung desselben aus einer Andeutung bei Aristophanes schliessen. Wie nämlich aus den Rittern hervorgeht, so hatte man nach der Südseite zu den Blick auf die Häfen und den saronischen Meerbusen mit seinen Inseln [1]), gerade dieselbe Aussicht, welche man von dem Rednerstuhle auf der Pnyx hatte, und die der Grund geworden sein soll, warum derselbe von den dreissig Tyrannen die umgekehrte Stellung erhielt. [2]) Die Analogie in diesen beiden Bauwerken aber lässt uns vermuthen, dass auch gleiche Rücksichten bei ihrer Anlegung obgewaltet haben werden. Die Athener liebten es nämlich, von ihren Versammlungsorten aus auf die Häfen herabzuschauen, die Quelle ihrer Macht und ihres Reichthums. Die vorwaltende Rücksicht, die sie bei der Anlage sowohl der Pnyx wie des Theaters genommen haben, scheint daher eine politische gewesen zu sein. — Von der Grotte aus, die sich über dem Theater befand, führte nach O. Müllers Annahme die Strasse der Tripoden hinab, in der man die Siegesdenkmale aufzustellen pflegte, die im Theater errungen waren. Diess findet in Syrakus eine frappante Analogie, wo die berühmte Strasse der Gräber, wie sie Donaldson nennt, eine ähnliche Lage hatte. [3])

Hieraus können wir nun mit Wahrscheinlichkeit auf die nähere Beschaffenheit der andern griechischen Theater schliessen.

ἐν αὐτῷ καὶ Ἄρτεμις τοὺς παῖδάς εἰσιν ἀναιροῦντες τῆς Νιόβης. Diese Stellen verglich schon Groddeck mit einander: de theatri partibus in Wolfs litter. Analecten B. II. S. 103.

1) v. 163 u. f. werden nämlich offenbar die vier Himmelsgegenden von der Scene aus angegeben. Zunächst nördlich die Zuschauer, dann V. 170 südlich die Inseln und Häfen mit ihren Schiffen, endlich V. 173 u. 174 das östliche Karien und das westliche Chalkedon. Hiermit stimmt auch die Richtung beider Eingänge zur Orchestra überein, wenn sich der Chor im Ajas des Sophokles V. 508 (vgl. 874 und 878) und im Orest des Euripides V. 1256 und 1257 nach diesen Seiten entfernt.

2) Plut. Themist. c. 9 *διὸ καὶ τὸ βῆμα τὸ ἐν Πνυκί, πεποιημένον ὥστ' ἀποβλέπειν πρὸς τὴν θάλασσαν, ὕστερον οἱ τριάκοντα πρὸς τὴν χώραν ἀπέστρεψαν.*

3) In der Uebersetzung von Wagner S. 232: „das Theater war durchweg aus dem Felsen ausgehölt, der hier eine schroffe, steile Aussenseite darbietet. Folglich sind die oberen Aushöhlungen in dem Felsen etwas höher als der oberste Sitz. Zwischen diesen und dem Theater zog sich eine der Hauptstrassen von Syrakus, die zu der, Neapolis und Tycha vereinigenden, porta Agragiana und von da in die nördlichen und westlichen Theile Siciliens führte. Wo diese Strasse unmittelbar durch den Felsen gehauen war, lagen auf der Einen Seite ausgehöhlte Gräber und diese Ansicht zog sich fort bis hinter das Theater."

Die meisten derselben waren, wie das zu Athen, am Abhange der Akropolis erbaut, wobei man die Substructionskosten für die Anlegung der Sitzplätze sparte; so die Theater zu Sikyon, zu Argos und Elis, die Pausanias erwähnt,[1]) und zu Korinth.[2]) Aus demselben Grunde verband man das Theater mit einem Stadium, wie zu Aegina,[3]) Megalopolis,[4]) einem Gymnasium, wie zu Nyssa[5]) und mit dem Marktplatz, auf dem man die Volksversammlungen hielt. Im Uebrigen aber umgab man das Scenengebäude mit andern Bauten, in welchen die Zuschauer bei plötzlichen Regengüssen Schutz finden konnten.[6])

Das Material, aus dem man die Sitzplätze aufführte, gab entweder der Felsen her, in den man dieselben einhöhlte oder wenn der Berg, den man benutzte, nicht hinlänglichen Widerstand leistete, so wurden Quadersteine zum Ausbau genommen. Um diese harten Sitze erträglicher zu machen, liessen sich die Reicheren Decken oder Kissen unterbreiten;[7]) die Bekleidung der Sitzplätze dagegen mit Holz, welche dem Vorsitze den Namen des *πρῶτον ξύλον* verschaffte, kam wenigstens bei dem Theater zu Athen nicht zur Anwendung, sondern der Ausdruck war von der Pnyx hergenommen, wo allerdings von Seiten der Behörden für hölzerne Sitze gesorgt war, und wurde nur missbräuchlich auf die Sitzplätze im Theater übertragen.[8])

---

1) II, 7, 5; 20, 6; VI, 26, 1.

2) Plut. I, 1037 D. (Arat.)

3) Paus. II, 29, 8 *τούτου δὲ ὄπισθεν ᾠκοδόμηται σταδίου πλευρὰ μία, ἀνέχουσά τε αὐτὴ τὸ θέατρον καὶ ἀντὶ ἐρείσματος ἀνάλογον ἐκείνῳ χρωμένη.*

4) Paus. VIII, 32, 2 *πεποίηται δὲ καὶ στάδιον ὑπὲρ τῆς Ἀφροδίτης, τῇ μὲν ἐπὶ τὸ θέατρον καθῆκον.*

5) Strabo L. XIV, 649 *τῷ δὲ θεάτρῳ δύο ἄκραι, ὧν τῇ μὲν ὑπόκειται τὸ γυμνάσιον τῶν νέων, τῇ δ' ἀγορᾷ καὶ τὸ γεροντικόν* vgl. Donaldson S. 244 Note 17.

6) Vitruv. V, 9.

7) Theophr. char. II, 5 *περὶ κολακείας· καὶ τοῦ παιδὸς ἐν τῷ θεάτρῳ ἀφελόμενος τὰ προσκεφάλαια αὐτὸς ὑποστρῶσαι.* Aesch. adv. Ctesiph. p. 466 f. Rske *Δημοσθένης γὰρ ἐνιαυτὸν βουλεύσας, οὐδεμίαν πώποτε φανεῖται πρεσβείαν εἰς προεδρίαν καλέσας ἀλλὰ τότε μόνον καὶ πρῶτον πρέσβεις εἰς προεδρίαν ἐκάλεσε καὶ προσκεφάλαια ἔθηκε καὶ φοινικίδας περιεπέτασε, καὶ ἅμα τῇ ἡμέρᾳ ἡγεῖτο τοῖς πρέσβεσιν εἰς τὸ θέατρον, ὥστε καὶ συρίττεσθαι διὰ τὴν ἀσχημοσύνην καὶ κολακείαν* cf. de fals. leg. p. 234 *καὶ προσέθηκε τὴν ἐπιμέλειαν τὴν αὐτοῦ καὶ προσκεφαλαίων θέσιν.* Schneider denkt hier sonderbar genug an einen Baldachin, durch den eine Loge enstanden wäre S. 257 Note 200. Die Schirmhüte und Mäntel aber, die er zu einer eignen Theatertracht macht, waren nur die gewöhnliche Bekleidung, die *πέτασοι* bekanntlich die der Epheben.

8) s. Groddeck: de aulaeo et proedria Graecorum bei Friedemann und Seebode: Miscellanea critica V. I. p. 2 p. 293, der auf evidente Weise zeigt, dass bei Pollux IV, 121 über das *πρῶτον ξύλον* zu lesen ist *ἴσως δ' ἂν καὶ ἐπὶ θεάτρου καταχρηστικῶς λέγοιτο*, eine Stelle, deren Interpretation Schneidern ebenfalls nicht geglückt ist S. 251 Note 197. Zugleich geht hieraus hervor, dass Aristophanes Thesmoph. 395 nur scherzweise spricht, wenn er die *ἴκρια* nennt.

Die Ausdehnung der Orchestra lässt sich sehr schwer bestimmen, da sie nicht nur nach der Grösse der verschiednen Theater verschieden ist, sondern meistens von Trümmern bedeckt wird, die es unmöglich machen, auf ihren ursprünglichen Umfang zurückzugehn,[1] doch scheint Donaldson Recht zu haben, wenn er behauptet, dass die Orchestra im Durchschnitt nicht so gross angenommen werden darf, wie es gewöhnlich geschieht.[2] Die Münze, welche das Theater zu Athen darstellt, zeigt dieselbe sogar von einem merkwürdig geringen Umfange (s. Taf. I.). Im Uebrigen wurde die Orchestra öfters noch tiefer gelegt als das umgebende Erdreich,[3] eine Stellung, welche mit der Einrichtung antiker Kampfplätze grosse Analogie zeigt. Denn das Stadium für die Ringer wurde, wie Vitruv vorschreibt, drei Stufen tiefer gelegt, wie der umgebende Raum.[4] An dem Circus des Caracalla hat man ebenfalls die Stufen gefunden, die in denselben hinabführen[5] und die römischen Amphitheater mussten schon desshalb tiefer liegen, wie die Fläche umher, weil man sie häufig zu Naumachien benutzte. Dieser Umstand erklärt es, wenn die Alten überall von einem Hinabgehn in den Kampfplatz sprechen.[6]

Die beiden Eingänge, *εἴσοδοι*, welche zwischen den Sitzplätzen und dem Scenengebäude in die Orchestra führten, und deren Aristophanes öfters erwähnt,[7] waren, wie bereits oben

---

1) Donaldson S. 205.

2) S. 255 Anm. 103.

3) Donaldson S. 201 cf. Andoc. de myst. p. 6 *ἀπὸ τοῦ ᾠδείου καταβαίνοντος εἰς τὴν ὀρχήστραν* Sueton. c. 12 Nero in orchestram senatumque descendit. Xiphilin. Nero: *ἐπὶ τὴν τοῦ θεάτρου ὀρχήστραν ἐν πανδήμῳ τινὶ θεᾷ κατέβη καὶ ἀνέγνω τρωϊκά τινα ἑαυτοῦ ποιήματα.*

4) V. c. 11, 3 medium excavatum, uti gradus bini sint in descensu a marginibus sesquipedem ad planitiem.

5) Hirt: Geschichte der Baukunst Th. III. S. 131 Anm.

6) Das bekannte *καταβῆναι* (*εἰς ἀγῶνα*) und *καθιέναι ἅρματα* bei Plut. Themist. c. 9. Ganz in derselben Weise sagte man auch *καθιέναι δρᾶμα* (*εἰς ἀγῶνα*), eine Sprechweise, die Casaub. ad Athen. L. I. c. XVII. p. 52 durch treffende Beispiele erläutert, und die bei der Aufführung von Dramen für die Oertlichkeit in allen Einzelnheiten passte, weil nicht nur die Orchestra tiefer lag als das umgebende Erdreich und die Scene, sondern auch diese, wie wir unten zeigen werden, tiefer als die Nebenzimmer, die Paraskenien. Uebertragen findet man daher erst diese Ausdrucksweise, wenn z. B. Aristophanes Vesp. 174 *καθιέναι πρόφασιν* und Eccles. 397 *γνώμας* sagt.

7) Arist. Nub. 326 Av. 297. Der Scholiast führt zu diesem Verse noch eine Stelle aus den *Νῆσοι* an und erklärt *εἴσοδος δὲ λέγεται, ᾗ ὁ χορὸς εἴσεισιν ἐν τῇ σκηνῇ.* Euripides nennt sie mit Bezug auf ihre scenische Ausstattung in der Medea V. 133 ein *ἀμφίπυλον*. Daher erklärt schon ein Scholiast diese Stelle mit den Worten: *ἐγὼ οὖν ἐπὶ τοῦ ἀμφιπύλου οὖσα [τουτέστι ἐπὶ τοῦ πυλῶνος] ἤκουσα φωνῆς ἔσω τοῦ μελάθρου,* eine Bemerkung, die Elmsley in seiner Note zu diesem Verse nicht richtig verstanden und die Böttiger de Med. Eurip. prol. I, p. 5 (opusc. p. 366) wenigstens nicht beachtet hat.

bemerkt ist, von Sitzplätzen nicht überdeckt und alle Zeugnisse, die von einem Portal oder etwas Aehnlichem sprechen, rühren aus einer späteren Zeit her.[1]) Sie beziehn sich entweder auf das römische Theater oder auf griechische, die, wie das zu Tauromenium, einen Umbau nach römischer Weise erlitten haben. Die Vasengemälde, die das Athenische Theater darstellen, zeigen uns nichts als zwei einfache Säulen zu beiden Seiten des Einganges, unten mit Masken verziert (s. Tafel II.).[2]) Wahrscheinlich hat man sie benutzt, um Dreifüsse darauf zu stellen. Selbst von einem Verschliessen der Theater findet sich meines Wissens in der älteren griechischen Zeit keine Spur.[3]) Es scheint, wenn man die mannigfachen Zwecke in Erwägung zieht, zu denen dieselben gebraucht wurden, dass sie zu jeder Zeit offen standen. Ausser diesen beiden Haupteingängen, die vorzugsweise die Zugänge (*πάροδοι*) genannt werden,[4]) findet man noch andre, die von oben herab in die Sitzplätze führten und auf welche die Treppen mündeten, die dieselben durchschnitten. Den ganzen Zuschauerraum aber umgab auf der Höhe ein Säulengang, von dem sich in dem Theater zu Tyndaris noch die Spuren erhalten haben.[5])

Im Scenengebäude werden uns hauptsächlich vier Theile genannt: 1) Die Scene selbst, worunter man im engeren Sinne des Wortes die Hinterwand mit den Periakten verstand, also

---

1) So der *πυλών* des Demiers Semos bei Athen. XIV. p. 622. b. die *ψαλίς* des Pollux L. IV. c. 19 die *ἀψίς* des Scholiasten zu Aristophanes bei Küster p. XIV. und die *ἔξωθεν εἴσοδος* des Ulpian zu Demosthenes Mid. c. 7 p. 520, die Schneider S. 67 Note 86 und 87 zum Beweise anführt.

2) Von einer Säule und einem Postament, auf dem sich das eherne Standbild eines Feldherrn befand, spricht auch Andokides de myst. p. 19 Rske. *ἐπεὶ δὲ παρὰ τὸ προπύλαιον τοῦ Διονύσου ἦν, ὁρᾷν ἀνθρώπους πολλοὺς καταβαίνοντας εἰς τὴν ὀρχήστραν, δείσας δὲ αὐτοὺς, εἰσελθὼν ὑπὸ τὴν σκιὰν καθέζεσθαι μεταξὺ τοῦ κίονος καὶ τῆς στηλῆς, ἐφ᾽ ᾗ ὁ στρατηγός ἐστιν ὁ χαλκοῦς.*

3) Bei den Römern allerdings, wie aus Plut. opp. ed. Paris. 1624 II. 1093 A (non posse suav. vivi sec. Ep.) hervorgeht: *ἐννόει γὰρ ὡς δακνόμενοι τὸν Πλάτωνος ἀναγιγνώσκομεν Ἀτλαντικὸν καὶ τὰ τελευταῖα τῆς Ἰλιάδος, οἷον ἱερῶν κλειομένων ἢ θεάτρων, ἐπιποθοῦντες τὸν μῦθον τὸν λειπόμενον,* cf. Juven. VI, 67 f. Zonaras VIII. c. 2 p. 279 (ed. Rom. 370.)

4) So bei Poll. IV. c. 19 *τῶν μέντοι παρόδων ἡ μὲν δεξιὰ ἀγρόθεν ἢ ἐκ λιμένος ἢ ἐκ πόλεως ἄγει· οἱ δὲ ἀλλαχόθεν πεζοὶ ἀφικνούμενοι κατὰ τὴν ἑτέραν εἰσίασιν. εἰσελθόντες δὲ κατὰ τὴν ὀρχήστραν ἐπὶ τὴν σκηνὴν διὰ κλιμάκων ἀναβαίνουσι,* eine Stelle, die Buttmann in seinen Anmerkungen zu Rodes Uebersetzung des Vitruv vortrefflich erklärt hat, bei Aristot. eth. Nicom. IV. c. 6 *οἷον καὶ κωμῳδοῖς χορηγῶν ἐν τῇ παρόδῳ πορφύραν εἰσφέρων* bei Plut. opp. I, 1037 D. (Aratus) *ἐπιστήσας δὲ ταῖς παρόδοις ἑκατέρωθεν τοὺς Ἀχαιοὺς αὐτὸς ἀπὸ τῆς σκηνῆς εἰς μέσον προῆλθεν* und Semos bei Athen. XIV. p. 622 *οἱ μὲν ἐκ παρόδου, οἱ δὲ κατὰ μέσας τὰς θύρας βαίνοντες ἐν ῥυθμῷ* cf. schol. ad Ar. equ. 149.

5) s. Strack Taf. VI. Fig. 3.

denjenigen Ort, welcher durch die Decoration ein wechselndes Ansehn erhielt,[1]) und im weiteren auch den **Okribas** oder das Logeion, d. h. der vordere Theil der Scene, auf den die Schauspieler und Redner hervortraten, wenn sie überall gut gehört und gesehn sein wollten,[2]) den man denn auch in späterer Zeit das Proskenion zu nennen pflegte.[3]) Dieser vordere Theil der Scene und wahrscheinlich der ganze Raum, der vor der Hinterwand lag, wurde gedielt und hatte nur einen steinernen Unterbau. Plutarch erzählt uns, dass Alexander in Pella einmal auf den Gedanken kam, ein Proskenion von Erz aufführen zu lassen. Der Baumeister aber habe dies nicht zugegeben, weil die Resonanz der Stimme dadurch verhindert würde.[4]) Aus der Inschrift des Theaters zu Patara erhellt, dass die Dielung des Logeions nicht, wie muthmasslich die der Orchestra, allein zu der Ausführung von Schauspielen diente, sondern dass sie bleibend war.[5]) Zu dem Proskenion führte eine Treppe (s. Tafel III. Figur 2 und Tafel V.),[6]) von der wir mit Bestimmtheit wissen, dass sie beweglich war;[7]) diess im Gegensatz zu

---

1) Daher sagt Plutarch im Aratus an der so eben citirten Stelle *ἀπὸ τῆς σκηνῆς εἰς μέσον προῆλθεν* und Lucian opp. II. p. 240 ed Jac. (*περὶ ὀρχ.*) *καταβὰς γὰρ εἰς τὸ μέσον.* Beide kann man in sofern wörtlich verstehn, als die römischen Schauspieler, die an den Rand des Prosceniums vortraten, in der That in die Mitte des ganzen Gebäudes zu stehn kamen, doch ist es mit dem in medium prodire wohl in Bezug auf den Ort so genau nicht zu nehmen. Auf diese engere Bedeutung des Wortes nimmt auch Isidor origg. XVIII, 43 Bezug, wenn er definirt: scena autem erat locus infra theatrum in modum domus instructa cum pulpito, und der, wie es scheint, verwirrte Artikel im Etymol. M. p. 743, 30 und bei Suidas s. v. *σκηνή.*

2) Tim. lex. Plat.: *ὀκρίβας πῆγμα τὸ ἐν τῷ θεάτρῳ τιθέμενον, ἐφ' οὗ ἵστανται οἱ τὰ δημόσια λέγοντες–λέγει γοῦν τις· λογεῖόν ἐστι πῆξις ἐστορεσμένη ξύλων, εἶτα ἑξῆς ὀκρίβας ὀνομάζεται* vgl. Schneider Note 99. *σκηνή* und *λογεῖον* verbindet Plut. opp. I, 7, A. im Theseus.

3) Serv. ad Virg. Georg. II, 381 proscenia autem sunt pulpita ante scenam, in quibus ludicra exercentur Vitr. V, 72 pulpitum, quod *λογεῖον* appellant (Graeci).

4) Plut. opp. II, 1096 B (Non posse suav.) *καὶ χαλκοῦν Ἀλέξανδρον ἐν Πέλλῃ βουλόμενον ποιῆσαι τὸ προσκήνιον οὐκ εἴασεν ὁ τεχνίτης, ὡς διαφθεροῦντα τῶν ὑποκριτῶν τὴν φωνήν.*

5) Daher heisst es: *αὐτοκράτορι ἀνέθηκεν καὶ καθιέρωσεν τό τε προσκήνιον καὶ τὴν τοῦ λογείου πλάκωσιν,* (Stuart. Alterth. v. Athen. Darmst. B. II. S. 18) was natürlich nicht zu momentanen Zwecken geschehn sein kann.

6) Poll. l. c. *εἰσελθόντες δὲ εἰς τὴν ὀρχήστραν διὰ κλιμάκων ἀναβαίνουσι. τῆς δὲ κλίμακος οἱ βαθμοὶ κλιμακτῆρες καλοῦνται.* schol. ad Ar. pac. 726 *κατέλυσε τοῦ οὐρανοῦ τὴν ὑπόκρισιν. κάτεισι γὰρ ἐπὶ τὴν ὀρχήστραν κλίμαξιν. ἐχόμενος δὲ τῆς Εἰρήνης καταβαίνει ὁ πρεσβύτης ἐπὶ τὴν ὀρχήστραν.*

7) Athen. de machin. p. 8 (bei Thevenot. Vett. Math.) *κατεσκεύασαν δέ τινες ἐν πολιορκίᾳ κλιμάκων γένη, παραπλήσια τοῖς τιθεμένοις ἐν τοῖς θεά-*

jenen Stufen, die von der Orchestra aus zu der untersten Reihe der Sitzplätze führten, und die, wie die Monumente zeigen, von Stein waren. In der Hinterwand der Scene endlich befanden sich in der Regel drei Thüren, die in Uebereinstimmung mit der Architektur, welche Vitruv derselben giebt, die Eingänge zu einem Pallast bezeichneten und von denen er die mittelste die Königsthür nennt, die beiden daneben liegenden die Gastthüren.[1]) Auf den römischen Theatern mag diess Sitte gewesen sein. Bei den griechischen Theatern in Kleinasien findet man indessen auch in der Hinterwand fünf Thüren, die, wie es scheint, sämmtlich unmittelbar auf die Scene führten.[2])

2) Das **Hyposkenion**, das, wie Pollux sagt, unter dem Logeion lag und gegen die Zuschauer gekehrt war. Es wurde, wie er hinzufügt, mit Säulen und Statuen geziert[3]) und so erblicken wir es auch auf einer Vase, die eine scenische Darstellung giebt (s. Taf. IV.). Das Hyposkenion scheint für die Musiker und andre, die auf der Orchestra thätig waren, der Ort gewesen zu sein, an dem sie sich aufhielten, bevor sie vor dem Publicum erschienen. Hier konnten sie nicht gesehn werden und hatten, wie es scheint, auch von dem, was im Theater vorging, nur eine unbestimmte Wahrnehmung. Diess zeigt uns die Aeusserung des Asopodoros aus Phlius, der sich während einer musikalischen Aufführung im Hyposkenion befand, und als das Theater einen Flötenbläser beklatschte, gesagt haben soll: „Was ist das? Offenbar ist wieder etwas sehr Schlechtes geschehn," (weil nämlich seiner Meinung nach auf andre Weise der Beifall der

---

τροις, πρὸς τὰ προσκήνια τοῖς ὑποκριταῖς s. Salmas. ad Poll. IV, 127 bei Dindorf vol. IV. p. 794. Hermann hat die Meinung aufgestellt, diese Treppe habe aus 3 oder 4 niedrigen Stufen bestanden (Jen. Littzt. 1843 No. 20 ff. vgl. opusc. VI. p. II. p. 153) aber die Abbildungen zeigen uns sowohl eine grössere Anzahl als eine bedeutendere Höhe derselben.

1) Vitr. V, 6, 3. reliqui quinque (anguli) scenae designabunt compositionem; unus medius contra se valvas regias habere debet et qui erunt dextra ac sinistra hospitalium designabunt compositionem. Die beiden Nebenthüren bezeichnet der Scholiast zu Lucian. Philopseud. VII. p. 357 Lehm. *τὰς παρ' ἑκάτερα τῆς μέσης τοῦ θεάτρου θύρας· αὗται δὲ πρὸς τὴν εὐθεῖαν τοῦ θεάτρου πλευρὰν ἀνεώγεσαν, οὗ καὶ ἡ σκηνὴ καὶ τὸ προσκήνιόν ἐστι* und die linke Pollux mit den Worten *ἡ μηχανὴ κεῖται κατὰ τὴν ἀριστερὰν πάροδον ὑπὲρ τὴν σκηνὴν πρὸς ὕψος.*

2) S. die Pläne von Myra, Aizani, Patara und Telmissos bei Strack: Taf. VII.

3) Poll. l. c. *τὸ δὲ ὑποσκήνιον κίοσι καὶ ἀγαλματίοις ἐπεκόσμητο, πρὸς τὸ θέατρον τετραμμένον, ὑπὸ δὲ λογεῖον κείμενον.* Groddeck de theatri partibus imprimis de parasceniis et hyposceniis in Wolfs litter. Analekten B. II. S. 99 ff. hat sich durch die doppelte Bedeutung von *ὑπό* verführen lassen, das Hyposkenion im Hintergrunde der Bühne zu suchen.

Menge nicht zu erringen gewesen wäre).[1] Im Uebrigen musste das Hyposkenion tief genug sein, um den Versenkungen, die öfters auf der Bühne vorkamen, hinlänglichen Spielraum zu geben.[2]

3) Die Paraskenien, die Zimmer neben der Scene,[3] wo die Flötenbläser wenigstens dann ihren Versammlungsort hatten, wenn sie musikalische Wettkämpfe veranstalteten,[4] und wo sich die Schauspieler umkleideten, wenn sie auftreten sollten. Hier war es, wo Glykera ihren Menander erwartete und, wie Alkiphron so lebendig schildert, ihre Hände ungeduldig zusammenpresste, wenn das Theater ihren Dichter beklatschte, der sich in seinen eignen Stücken auf der Bühne befand.[5] Diese Räume, die verschlossen werden konnten,[6] hatten, wie es das Bedürfniss mit sich brachte, mehre Ausgänge. Auf jeder Seite befanden sich zwei, die auf die Scene führten und vor denen die Periakten standen.[7] Andre stellten eine Verbindung mit den Eingängen zur Orchestra her[8] und noch andre mögen unmittelbar ins Freie gegangen

---

1) Athen. XIV, 631 f. *καὶ πάλαι μὲν τὸ παρὰ τοῖς ὄχλοις εὐδοκιμεῖν σημεῖον ἦν κακοτεχνίας. ὅθεν καὶ Ἀσωπόδωρος ὁ Φλιάσιος κροταλιζομένου ποτέ τινος τῶν αὐλητῶν, διατρίβων αὐτὸς ἐν τῷ ὑποσκηνίῳ „Τί τοῦτ'; εἶπεν· δῆλον ὅτι μέγα κακὸν γέγονεν," ὡς οὐκ ἂν ἄλλως ἐν τοῖς πολλοῖς εὐδοκιμήσαντος.* Diese Stelle, deren Bedeutung Schneider S. 76 so ganz verkennt, hat Groddeck a. a. O. richtiger gewürdigt.

2) Plut. opp. II, 1033 E. (Aratus) *ᾤμην τὸν Σικυώνιον τοῦτον νεάνισκον ἐλευθέριον εἶναι τῇ φύσει, μόνον δὲ φιλοπολίτην· ὁ δὲ τῶν βίων ἔοικε καὶ πραγμάτων βασιλικῶν ἱκανὸς εἶναι κριτής. πρότερον γὰρ ἡμᾶς ὑπερεώρα, ταῖς ἐλπίσιν ἔξω βλέπων καὶ τὸν Αἰγύπτιον ἐθαύμαζε πλοῦτον, ἐλέφαντας καὶ στόλους καὶ αὐλὰς ἀκούων· νυνὶ δὲ ὑπὸ σκηνὴν ἑωρακὼς πάντα τὰ ἐκεῖ πράγματα, τραγῳδίαν ὄντα καὶ σκηνογραφίαν, ὅλως ἡμῖν προσκεχώρηκεν.*

3) schol. Bavar. ad Dem. Mid. c. 7 p. 520 *ἔοικε καλεῖσθαι παρασκήνια, ὡς Θεόφραστος ἐν εἰκοστῷ νόμων παρασημαίνει, ὁ παρὰ τὴν σκηνὴν ἀποδεδειγμένος τόπος ταῖς εἰς τὸν ἀγῶνα παρασκευαῖς* cf. Harpocr. Suid. u. Phot. Daher auch Suid. unter *σκηνή: παρασκήνια τὰ ἔνθεν καὶ ἔνθεν τῆς μέσης θύρας* (Herm. *χώρας*) *ἵνα σαφέστερον εἴπω, μετὰ τὴν σκηνὴν εὐθὺς καὶ τὰ παρασκήνια.*

4) Ulpian. ad Dem. Mid. c. 7 p. 520. *ἀποφράττων τὰς ἐπὶ τῆς σκηνῆς εἰσόδους, ἵνα ὁ χορὸς ἀναγκάζηται περιέναι διὰ τῆς ἔξωθεν εἰσόδου.*

5) Alciphr. epp. II, p. 230 Bergl. *ἥτις αὐτῷ καὶ τὰ προσωπεῖα διασκευάζω καὶ τὰς ἐσθῆτας ἐνδύω καὶ τοῖς παρασκηνίοις ἕστηκα τοὺς δακτύλους ἐμαυτοῦ πιέζουσα, ἢ ἂν κροταλίσῃ τὸ θέατρον καὶ τρέμουσα τότε νὴ τὴν Ἄρτεμιν ἀναψύχω καὶ περιβάλλουσά σε τὴν ἱερὰν τῶν δραμάτων κεφαλὴν ἐναγκαλίζομαι.* Schneider giebt sich S. 256 vergebliche Mühe *προσκηνίοις* zu erklären, was Meineke Comment. miscell. I, 4 in *παρασκηνίοις* verwandelt hat.

6) Dem. Mid. c. 7 p. 520 Reisk. *τὰ παρασκήνια φράττων, προσηλῶν, ἰδιώτης ὢν τὰ δημόσια.*

7) Poll. l. c. *παρ' ἑκάτερα δὲ τῶν δύο θυρῶν τῶν περὶ τὴν μέσην ἄλλαι δύο εἶεν ἄν, μία ἑκατέρωθεν, πρὸς ἃς αἱ περίακτοι συμπεπήγασιν.* Dies sind die itinera versurarum bei Vitruv V, 6, 3 und 8.

8) Diese sieht man noch sehr deutlich in Pompeji, wo sie Mazois ausführlich beschreibt.

sein.[1]) Was endlich das Verhältniss der Scene zu den Paraskenien angeht, so zeigt uns eine Treppe des Theaters zu Syrakus, welche von der rechten Seite auf die Scene hinab führt, dass diese tiefer als die Paraskenien lag.[2])

4) Das Episkenion, der Ort, der über der Scene lag.[3]) Er war offenbar dazu bestimmt, um die Flugmaschinen, die bei dem griechischen Drama häufig zur Anwendung kommen, aufzustellen. Auch mag man ihn wohl zur Aufbewahrung anderweitiger Requisiten benutzt haben.

Hinter dem Scenengebäude endlich befanden sich Säulengänge und sonstige Erholungsplätze, die Vitruv aufzuführen anräth und die auch in Athen nicht gefehlt haben, denn Plutarch erzählt uns, dass Phokion hier, während das Theater mit Zuschauern angefüllt war, umhergegangen sei, um über den Vortrag nachzudenken, den er vor der Volksversammlung halten wollte.[4])

Ein so stattliches Gebäude konnten die Griechen nicht aufführen, ohne es mit Statuen, Gruppen und mancherlei Schmuck zu verzieren,[5]) der nicht allein auf die scenischen und thymelischen Spiele Bezug hatte, sondern oft auch einen allgemeineren religiösen, politischen oder ästhetischen Charakter annahm. So sah man zu Athen nicht nur die Statuen der drei grossen Tragiker, des Aeschylos, Sophokles und Euripides, die des Menander und weniger berühmter Dramatiker,[6]) wie z. B. die Statue

---

1) Aus dieser einfachen Construction erklärt sich der Widerspruch in der Definition der *παρασκήνια* bei den Erklärern des Demosthenes. Da man nicht wusste, ob der Chor des Redners auf der Scene oder ob er auf der Orchestra auftrat, so ergänzten die einen zu dem *ἀποφράττων*: *τὰς ἐπὶ τῆς σκηνῆς εἰσόδους*, andre wie Didymos *τὰς ἑκατέρωθεν τῆς ὀρχήστρας εἰσόδους* und Ulpian war offenbar der Meinung, der Chor habe durch irgend eine Hinterthür um das Scenengebäude herumgehn und dann erst durch den gewöhnlichen Eingang in die Orchestra treten müssen s. Schneider Anm. 112 S. 89. Groddeck a. a. O. hat sich denn auch dadurch verleiten lassen, die *παρασκήνια* zu den *πάροδοι* zu machen.

2) Sie ist angedeutet bei Strack Taf. V. Fig. 1. Daher sagt auch Plut. opp. I, 905 B. (Demetr.) *αὐτὸς δὲ καταβὰς, ὥσπερ οἱ τραγῳδοὶ, διὰ τῶν ἄνω παρόδων* und Lucian opp. II. p. 240 ed. Jac. (*περὶ ὀρχ.*) *καταβὰς γὰρ εἰς τὸ μέσον, ἐν τῇ βουλῇ ὑπατικῶν μέσος ἐκαθέζετο πάνυ δεδιότων, μὴ καὶ αὐτῶν τινα ὥσπερ κριὸν μαστιγώσῃ λαβών.*

3) Hesych. *ἐπισκήνιον τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καταγώγιον* cf. Schneider Note 114 und das Vasengemälde, welches uns eine Scene aus der Komödie wiedergiebt Tafel V.

4) Plut. opp. I, 743 F. (Phocion) *καὶ μέντοι καὶ αὐτόν ποτε Φωκίωνα φασί, πληρουμένου τοῦ θεάτρου περιπατεῖν ὑπὸ σκηνήν, αὐτὸν ὄντα πρὸς ἑαυτῷ τὴν διάνοιαν· εἰπόντος δέ τινος τῶν φίλων· Σκεπτομένῳ, Φωκίων, ἔοικας· Ναὶ μὰ τὸν Δία, φάναι, σκέπτομαι, εἴ τι δύναμαι ἀφελεῖν τοῦ λόγου, ὃν μέλλω λέγειν πρὸς Ἀθηναίους.*

5) Die Inschrift zu Patara sagt: *αὐτοκράτορι ἀνέθηκεν καὶ καθιέρωσεν τό τε προσκήνιον καὶ τὸν ἐν αὐτῷ κόσμον καὶ τὰ περὶ αὐτὸ καὶ τὴν τῶν ἀνδριάντων καὶ ἀγαλμάτων ἀνάστασιν.*

6) Paus. I, 21.

des Polydamas;[1]) die Orchestra des Theaters zu Rhodos war nicht nur mit Dreifüssen geziert, die man als Siegesdenkmale geweiht hatte,[2]) sondern auch die Statuen von Harmodios und Aristogeiton,[3]) die Gruppen von Miltiades und Themistokles, von denen ein jeder einen persischen Gefangenen neben sich hatte,[4]) waren im Athenischen Theater in der Orchestra aufgestellt und auf der Scene selbst erblickte man ein Bild der Stadtgöttin Athene.[5]) Ebenso errichteten die Einwohner von Sikyon dem Aratos eine Statue auf der Scene ihres Theaters[6]) und zu Korinth sah man in demselben eine besonders schöne Gruppe von Kämpfern.[7]) Diess Alles macht uns darauf aufmerksam, dass man die Theater in Griechenland nicht nur zu Aufführungen von Dramen benutzte, wo diese kostbaren Bauwerke den grösseren Theil des Jahres über leer gestanden haben würden, sondern auch zu manchen andern Zwecken, die wir des Näheren erörtern wollen.

II.

Von der Benutzung des Theaters.

„Die Athener," sagt Pollux, „hielten vor Zeiten ihre Volksversammlungen in der Pnyx, einem Orte in der Nähe der Akropolis, der mit alterthümlicher Einfachheit eingerichtet war, nicht mit dem mannigfachen Schmuck eines Theaters; späterhin beriethen sie alle andern Angelegenheiten im Theater, nur die Beamtenwahlen in der Pnyx."[8]) Wie in vielen andern Dingen,

---

1) Diog. Laert. II, 43 vgl. Welcker gr. Tragg. Abth. III. S. 1054. Die Aufstellung der Statuen von Thymelikern bespricht Athen. I, 19 c. 34.

2) Aristid. de concord. ad Rhod. I. p. 841 ed. Dind. *ἀποβλέψατε δὲ καὶ πρὸς τοὺς τρίποδας τοὺς εὐδιονύσους τουτουσί, πάντως δὲ χαίρετε αὐτοὺς προσορῶντες. ἆρ' οὖν ποτε ἂν οὗτοι σταθῆναι δοκοῦσιν ὑμῖν τῶν χορῶν ἐν αὐτοῖς μαχομένων;*

3) Tim. lex. Plat. *ὀρχήστρα· τὸ τοῦ θεάτρου μέσον χωρίον καὶ τόπος ἐπιφανὴς εἰς πανήγυριν, ἔνθα Ἁρμοδίου καὶ Ἀριστογείτονος εἰκόνες.*

4) schol. ad Aristid. III. p. 535 ed. Dind. *δύο εἰσὶν ἀνδριάντες ἐν τῷ Ἀθήνησι θεάτρῳ, ὁ μὲν ἐκ δεξιῶν Θεμιστοκλέους, ὁ δ' ἐξ εὐωνύμων Μιλτιάδου, πλησίον δὲ αὐτῶν ἑκατέρου Πέρσης αἰχμάλωτος* cf. Andoc. de myst. p. 19 Rske.

5) schol. ad Ar. pac. 725 *ἄγαλμα γὰρ ἦν ἐν τῷ θεάτρῳ τῆς Ἀθηνᾶς.* Aus den Worten des Dichters selbst geht hervor, dass sich Trygäos auf der Scene befand, wenn schon es allerdings nicht glaublich ist, dass man das Bild der Göttin auch während des Schauspiels hier stehn liess.

6) Paus. II, 7, 5 *τοῦ θεάτρου δὲ ὑπὸ τὴν ἀκρόπολιν ᾠκοδομημένου τὸν ἐν τῇ σκηνῇ πεποιημένον ἄνδρα ἀσπίδα ἔχοντα Ἄρατόν φασιν εἶναι τὸν Κλεινίου.*

7) Paus. II, 20, 6.

8) VIII, 132 f. *ἐνεκκλησίαζον δὲ πάλαι μὲν ἐν τῇ Πνυκί· Πνὺξ δὲ ἦν χωρίον πρὸς τὴν ἀκρόπολιν, κατεσκευασμένον κατὰ τὴν παλαιὰν ἁπλό-*

so zeigten die Athener auch hierin ihre den Lacedämoniern ganz entgegengesetzte Eigenthümlichkeit, denn von diesen berichtet Plutarch, dass sie die Plätze zu gemeinsamer Berathung weder mit Säulen noch sonstiger Zurichtung versehn hätten. Lykurg, sagt er, habe geglaubt, dass es der Beschlussnahme in wichtigen Angelegenheiten nicht förderlich, sondern vielmehr schädlich sei, dass es die Gedanken abzöge und die Versammelten zu Schwätzern und Aufschneidern machte, wenn sie ihren Blick auf Bildwerke und Gemälde, auf die Proskenien der Theater oder die reich verzierten Hallen eines Rathhauses richteten.[1]) Inzwischen lässt sich auch bei den Athenern noch der Zeitpunkt nachweisen, an welchem sie, der Sitte ihrer Väter getreu, eine tief begründete Vorneigung für ihre alterthümliche, einfache Pnyx hatten. Aristophanes spottet noch über diese Anhänglichkeit und lässt seinen alten Demos sagen: „Ich mag an keinem andern Orte sitzen; ihr müsst, wie es von Alters her war, nach der Pnyx kommen,“[2]) ein deutlicher Beweis, dass eine bedeutende Anzahl älterer Bürger zur Zeit des Dichters mit dem Ortswechsel unzufrieden war, und dass man damals die Volksversammlungen noch vorzugsweise auf der Pnyx hielt, dies sehn wir, vieler andrer Andeutungen zu geschweigen, aus seinen Acharnern[3]) und Ekklesiazusen[4]) wie aus dem Beinamen *πνυκίτης*, den der Dichter seinem Demos giebt.[5]) Diess änderte sich aber schon in der nächsten Folgezeit. Bei den Rednern sind öfters Volksversammlungen im Theater erwähnt, ohne dass man daraus schliessen könnte, es wären nur Dinge verhandelt worden, die mit dem Heiligthum oder den Festen des Dionysos in Beziehung gestanden hätten[6]) und um ein weniger beachtetes Beispiel anzuführen, so sagt Aristoteles in seiner Schrift über die Staatsverfassung der Athener, dass die Epheben im zweiten Jahre bei einer Versammlung, die man im Theater hielt, vom Volke Schild und Speer bekommen hätten, um ihre ersten Wachdienste zur Vertheidigung des Vaterlandes zu thun.[7])

τητα, οὐκ εἰς θεάτρου πολυπραγμοσύνην· αὖθις δὲ τὰ μὲν ἄλλα ἐν τῷ Διονυσιακῷ θεάτρῳ, μόνας δὲ τὰς ἀρχαιρεσίας ἐν τῇ Πνυκί. cf. schol. ad Ar. equ. 746 Hesych. s. v. *πνύξ* Corsini fast. Att. II. p. 21.

1) opp. I, 43. B. (Lycurg.)

2) equ. 750 *οὐκ ἂν καθιζοίμην ἐν ἄλλῳ χωρίῳ*
ἀλλ' ὡς τὸ πρόσθε χρὴ παρεῖναι 'ς τὴν Πνύκα.

3) V. 20.

4) V. 384.

5) equ. 41 cf. Corsini fast. Att. II. p. 22.

6) cf. Sigonius de republ. Athen. II. c. 4. Schömann de comitiis Atheniensium c. 3 p. 52—57.

7) Harpocr. *Περίπολος· Ἀριστοτέλης ἐν Ἀθηναίων πολιτείᾳ περὶ τῶν ἐφήβων λέγων, φησὶν οὕτως· Τὸν δεύτερον ἐνιαυτόν, ἐκκλησίας ἐν θεάτρῳ γενομένης, ἀποδεξάμενοι τῷ δήμῳ περὶ τὰς τάξεις καὶ λαβόντες ἀσπίδα καὶ δόρυ παρὰ τοῦ δήμου, περιπολοῦσι τὴν χώραν καὶ διατρίβουσιν ἐν τοῖς φυλακτηρίοις.*

Die Geschichte Athens weist noch manche andre Beispiele auf, wo man Volksversammlungen im Theater hielt,[1]) die wir indessen übergehn, um mit der Bemerkung zu schliessen, dass die Pnyx zur Zeit des Pausanias schon ganz in Vergessenheit gekommen sein musste, da er ihrer nicht einmal erwähnt. Diess alles bestätigt die oben angeführte Notiz des Pollux, dass die Athener wenigstens zu seiner Zeit das Theater vorzugsweise zum Versammlungsort gemacht hatten und die Pnyx nur ausnahmsweise dazu benutzten.

Eine frappante Analogie zu dem Gesagten zeigt, wie in manchen andern Punkten, so auch hier die Geschichte des Theaters zu Syrakus, wenn wir die einzelnen Vorgänge, die uns daraus bekannt geworden sind, in Betracht ziehn. Zu welcher Zeit es erbaut wurde, ist freilich unbestimmt, doch lässt sich aus dem Aufenthalt des Aeschylos und Epicharm in Sicilien, aus der glänzenden Ausstattung, welche der König Hieron der Tragödie zu Theil werden liess, aus den Inschriften, die man noch heute in den Umgängen findet und besonders aus dem Umstande, dass man keine Ruinen eines anderweitigen Theaters zu Syrakus entdeckt hat, abnehmen, dass es kaum jünger sein mag, wie das zu Athen. An Reichthum des Schmuckes stand es ihm gewiss nicht nach, da es wenigstens unter allen Theatern Siciliens das schönste war. Nächst ihm war das von Hiero II. in Agyrina erbaute das prachtvollste.[2]) Die grossen Kosten, die man auf die Erbauung und Ausstattung des Theaters gewandt hatte, die weit ausgedehnte Räumlichkeit und die Vorliebe für einen so schönen Aufenthaltsort hatte auch hier zur Folge, dass man die Volksversammlungen, schon in früher Zeit, im Theater abhielt. Von Agathokles wird berichtet, dass er das Volk sich habe im Theater versammeln lassen.[3]) Aehnliches erfahren wir aus dem Leben des Dion in der Beschreibung von Plutarch[4]) und Mamercus soll, als er vor dem versammelten Volke kein Gehör erlangen konnte, seinen Mantel weggeworfen haben, mitten durchs Theater gerannt sein und seinen Kopf an einen der Sitze gestossen haben, um sich den Tod zu geben.[5]) Kein Beispiel indessen ist bezeichnender für den in Rede stehenden Punkt, wie das, welches uns Plutarch und Cornelius Nepos im Leben des Timoleon erzählen. Während nämlich die Syrakusaner gewöhnliche Sachen für sich entschieden, luden sie den greisen Fürsten

---

1) vgl. namentlich die merkwürdige Erzählung bei Athen. V. 213 c.

2) Diod. XVI. c. 83 *ἐν δὲ ταῖς ἐλλάττοσι πόλεσιν, ἐν αἷς ἡ τῶν Ἀγυριναίων καταριθμεῖται, μετασχοῦσα τῆς τότε κληρουχίας διὰ τὴν προειρημένην ἐκ τῶν καρπῶν εὐπορίαν, θέατρον μὲν κατεσκεύασε μετὰ τὸ τῶν Συρακουσίων κάλλιστον τῶν κατὰ Σικελίαν.*

3) Justin. hist. Phil. XXII, 2.

4) c. 33.

5) Plut. Timoleon. c. 34.

bei wichtigeren Angelegenheiten ein, der Berathung beizuwohnen. Dann liess er sich auf einem Wagen über den Markt ins Theater fahren und gab hier, nachdem er sich den Fall hatte vortragen lassen, seine Meinung ab. Wenn man darüber abgestimmt hatte, so führten seine Diener das Fuhrwerk wieder durch das Theater zurück; die Bürger aber blieben beisammen, um ihre Berathung unter sich fortzusetzen.[1]) Die Sitte, die Volksversammlungen im Theater abzuhalten, die uns noch durch das Beispiel in manchen andern griechischen Städten bestätigt wird,[2]) muss in späterer Zeit in Griechenland allgemein geworden sein, da sie von römischen Schriftstellern nicht nur als feststehender Gebrauch einzelner Städte,[3]) sondern auch als Nationalgewohnheit der Griechen überhaupt angegeben wird.[4])

Soviel im Allgemeinen. In einzelnen Fällen lässt sich freilich nicht verkennen, dass die Wahl des Theaters zum Versammlungsorte des Volkes keine unabsichtliche gewesen ist. So liess Demetrios Poliorketes, als er das untreue Athen wieder besuchte, das gesammte Volk ins Theater zusammenberufen, indem er die Scene mit Bewaffneten und das Logeion mit Trabanten umgab. Dann schritt er aber, wie Plutarch sagt, einem tragischen Schauspieler ähnlich, durch die obern Zugänge (also wahrscheinlich durch die Königsthür) herab und machte erst durch die Rede, die er darauf hielt, dem Schrecken ein Ende, in welches er die Athener durch diese Vorbereitungen versetzt hatte.[5]) Ganz ebenso verfuhr Aratos zu Korinth. Er liess die beiden Eingänge ins Theater mit Achäern besetzen und trat dann, um das Volk anzureden, aus dem Hintergrunde der Scene hervor.[6]) Merkwürdig ist der Vorfall, den Plutarch aus Messene

---

1) Plut. opp. I, 254. E. (Timol. c. 36.) Cornel. Nepos. Timol. c. IV, 2.

2) so in Theben Plut. opp. II, 799 F. (reipubl. ger. praec.) zu Enguium in Sicilien id. I, 309 D. (Marcell.) zu Sikyon id I. 1050 E. (Arat.) zu Rhodos, wie aus der Rede des Aristid. de concord. hervorgeht.

3) so zu Antiochia Tacit. histor. II, 80 zu Tarent Dio de legation. bei Bulenger de theatro I. c. 31, der noch mehr Beispiele anführt.

4) Auson. Ludus septem Sapientum prolog. V. 6: et Atticis quoque,

Quibus theatrum curiae praebet vicem,
Una est Athenis atque in omni Graecia
Ad consulendum publici sedes loci.

cf. Cicero pro Flacco c. 7 und andre Zeugnisse bei Bulenger l. c.

5) Plut. opp. I, 905 B. (Demetr.) ὁ *Δημήτριος, κελεύσας εἰς τὸ θέατρον ἀθροισθῆναι πάντας, ὅπλοις μὲν συνέφραξε τὴν σκηνὴν καὶ δορυφόροις τὸ λογεῖον περιέλαβεν· αὐτὸς δὲ καταβάς, ὥσπερ οἱ τραγῳδοί, διὰ τῶν ἄνω παρόδων, ἔτι μᾶλλον ἐκπεπληγμένων τῶν Ἀθηναίων, τὴν ἀρχὴν τοῦ λόγου πέρας ἐποιήσατο τοῦ δέους αὐτῶν.*

6) Plut. opp. I, 1037 D. (Arat.) *ἐπεὶ δὲ ἀσφαλῶς ἐδόκει πάντα ἔχειν, κατέβαινεν εἰς τὸ θέατρον ἀπὸ τῆς ἄκρας, πλήθους ἀπείρου συῤῥέοντος ἐπιθυμίᾳ τῆς τε ὄψεως αὐτοῦ καὶ τῶν λόγων, οἷς ἔμελλε χρῆσθαι πρὸς τοὺς Κορινθίους. ἐπιστήσας δὲ ταῖς παρόδοις ἑκατέρωθεν τοὺς Ἀχαιοὺς αὐτὸς ἀπὸ τῆς σκηνῆς εἰς μέσον προῆλθεν.*

erzählt. Die Messenier nämlich, aufgebracht über die Bedrückungen des Hippon, ergriffen denselben, schleppten ihn ins Theater und misshandelten ihn hier zu Tode, während sie selbst die Kinder aus ihrer Schulstube ins Theater führten und zu Zeugen dieser That machten.[1]) Wahrscheinlich nahm man also die Execution selbst auf der Scene vor, denn dies war der Ort, wo sonst die Redner bei der Volksversammlung standen.[2]) In der Orchestra dagegen versammelte sich das Volk;[3]) hier wurden auch bei festlichen Gelegenheiten, wenn die Zuschauer sich auf ihren Sitzen befanden, Kränze vertheilt[4]) und hieher wurden alle diejenigen, an denen die Versammlung ein besonderes Interesse nahm, durch Heroldsruf beschieden.[5])

Wie man aus diesen Beispielen ersieht, so haben die Griechen das Heiligthum des Gottes oft genug zu Zwecken gebraucht, auf die man im vollsten Sinne ihr *οὐδὲν πρὸς Διόνυσον* anwenden kann.[6]) Sie gingen aber noch weiter. Sie benutzten das Theater sogar gelegentlich zum Gefängniss. So erzählt Plutarch, dass Kleitos den Phokion und seine Amtsgenossen nach Athen gebracht habe, unter dem Vorwande, sie zu richten, in der That aber um sie zu tödten. Es sei, sagt er, ein trauriger Anblick gewesen, als man diese Unglücklichen gesehn habe, die auf Wagen über den Kerameikos ins Theater geschafft wurden, wo sie Kleitos so lange in Haft gehalten habe, bis die Archonten eine Volksversammlung berufen hätten.[7])

---

1) Plut. opp. I, 252 E. (Timol.) *παραλαβόντες αὐτὸν οἱ Μεσσήνιοι καὶ τοὺς παῖδας ἐκ τῶν διδασκαλείων, ὡς ἐπὶ θέαμα κάλλιστον, τὴν τοῦ τυράννου τιμωρίαν, ἀγαγόντες εἰς θέατρον, ᾐκίσαντο καὶ διέφθειραν.*

2) Ausser den so eben angeführten Beispielen möchten einige Erklärungen hieher zu ziehn sein, die auf scenische Angelegenheiten keinen Bezug haben. So Tim. lex. Plat. *ὀκρίβας· πῆγμα τὸ ἐν τῷ θεάτρῳ τιθέμενον, ἐφ' οὗ ἵστανται οἱ τὰ δημόσια λέγοντες.*

3) Tim. lex. Plat. *ὀρχήστρα· τὸ τοῦ θεάτρου μέσον χωρίον καὶ τόπος ἐπιφανὴς εἰς πανήγυριν.*

4) Aesch. adv. Ctes. p. 151 §. 56 ed. Bremi *σὺ δὲ τὸν ἀστεφάνωτον ἐκ τῶν νόμων κελεύεις ἡμᾶς στεφανοῦν καὶ τῷ σαυτοῦ ψηφίσματι τὸν οὐ προσήκοντα εἰςκαλεῖς τοῖς τραγῳδοῖς εἰς τὴν ὀρχήστραν, εἰς τὸ ἱερὸν τοῦ Διονύσου, τὸν τὰ ἱερὰ διὰ δειλίαν προδεδωκότα.* §. 77. p. 188 *ἐκεῖνο δ' οὐ λυπηρόν, εἰ πρότερον μὲν ἐνεπίμπλατο ἡ ὀρχήστρα χρυσῶν στεφάνων, οἷς ὁ δῆμος ἐστεφανοῦτο ὑπὸ τῶν Ἑλλήνων διὰ τὸ ξενικοῖς στεφάνοις ταύτην ἀποδεδόσθαι τὴν ἡμέραν· ἐκ δὲ τῶν Δημοσθένους πολιτευμάτων ὑμεῖς μὲν ἀστεφάνωτοι καὶ ἀκήρυκτοι γίνεσθε, οὗτος δὲ κηρυχθήσεται.*

5) So z. B. die Kinder der im Kriege Gebliebnen, die der Staat mit besondern Vorrechten beschenkte cf. Aeschin. l. c. §. 4 p. 129.

6) Ueber die Hahnenkämpfe im Theater s. Petit. Legg. Att. p. 84.

7) Plut. opp. I, 757 E. (Phocion) *ἐκείνους δὲ Κλεῖτος εἰς Ἀθήνας ἀνῆγε, λόγῳ μὲν κριθησομένους, ἔργῳ δὲ ἀποθανεῖν κατακεκριμένους. καὶ προσῆν τὸ σχῆμα τῇ κομιδῇ λυπηρόν, ἐφ' ἁμάξαις κομιζομένων αὐτῶν διὰ τοῦ Κεραμεικοῦ πρὸς τὸ θέατρον. ἐκεῖ γὰρ αὐτοὺς προσαγαγὼν ὁ Κλεῖτος συνεῖχεν.*

Unter solchen Umständen kann es denn auch wohl nicht auffallen, wenn man das Theater zu einem gewöhnlichen Aufenthaltsort machte[1]) und in der Orchestra zu Athen gelegentlich Markt hielt,[2]) da man ja das Odeum, welches ursprünglich einen dem Theater ganz ähnlichen Zweck hatte, nicht nur dazu benutzte, um darin Recht zu sprechen, sondern in demselben sogar Getreide verkaufte.[3]) Um indessen auf unsre obige Behauptung zurückzukommen, so scheint aus Allem diesem hervorzugehn, dass man die Theater nicht verschloss, sondern so lange der Staat ihrer nicht bedurfte, zum beliebigen Gebrauch offen stehn liess.

III.

Von der Einrichtung des Theaters.

Als das alte hölzerne Theater im Lenäon unter der zuströmenden Menge zusammenbrach, fassten die Athener den Entschluss, ein neues Theater von Stein zu erbauen, nicht nur um den scenischen Spielen, die zur Verherrlichung des dionysischen Festes dienten, einen neuen Glanz zu verschaffen, sondern besonders auch, um den mannigfachen Unordnungen vorzubeugen, die bei der Aufführung der Dramen stattgefunden hatten. Denn hier war es bunt zugegangen. Fremde hatten sich der Plätze bemächtigt, die für Bürger bestimmt waren, manche waren schon am vorhergehenden Abend oder zur Nachtzeit ins Lenäon gegangen, um ihrer Plätze sicher zu sein; darüber war es zu Schlägereien und blutigen Köpfen gekommen, bis denn, wie gesagt, die Sache damit endigte, dass die hölzernen Schausitze unter der unruhigen Menge zusammenstürzten und die Nothwendigkeit,

---

1) Dies scheint aus Xen. Hellen IV, 4, 3 hervorzugehn *ὡς δ' ἐσημάνθη οἷς εἴρητο, οὓς ἔδει ἀποκτεῖναι, σπασάμενοι τὰ ξίφη, ἔπαιον τὸν μέν τινα συνεστηκότα ἐν κύκλῳ, τὸν δὲ καθήμενον, τόν δέ τινα ἐν θεάτρῳ, ἔστι δὲ ὃν καὶ κριτὴν καθήμενον.* Der Vorfall ist in Korinth.

2) Hier wurden, wie es scheint, die Schriften des Anaxagoras verkauft. Plat. apol. Socr. 26 *καὶ δὴ καὶ οἱ νέοι ταῦτα παρ' ἐμοῦ μανθάνουσιν, ἃ ἔξεστιν ἐνίοτε, εἰ πάνυ πολλοῦ, δραχμῆς ἐκ τῆς ὀρχήστρας πριαμένοις, Σωκράτους καταγελᾷν, ἐὰν προσποιῆται ἑαυτοῦ εἶναι ἄλλως τε καὶ οὕτως ἄτοπα ὄντα*, eine Stelle, die man bis dahin nicht ohne Zwang auf den Verkauf von Theaterbillets bezogen hat; cf. Schneider att. Bühnenwesen S. 240. Meier: Hall. Littzt. No. 118. Dass bereits zur Zeit des Eupolis ein Büchermarkt existirte, lehrt Poll. IX, 47 cf. Meurs. att. Lect. VI. c. 32.

3) Suid. *ᾠδεῖον ὥσπερ θέατρον, ὃ πεποίηκεν, ὥς φασι, Περικλῆς, εἰς τὸ ἐπιδείκνυσθαι τοὺς μουσικούς. διὰ τοῦτο καὶ ᾠδεῖον ἐκλήθη ἀπὸ τῆς ᾠδῆς. ἔστι δὲ ἐν αὐτῷ καὶ δικαστήριον τοῦ ἄρχοντος. διεμετρεῖτο δὲ καὶ ἄλφιτα ἐκεῖ* cf. Bulenger fol. 54.

etwas Durchgreifendes zu thun, sich unabweissbar herausstellte.[1]) Zwei Erfordernisse ergaben sich aus diesen Erfahrungen auf den ersten Blick: das der Sicherheit und das der Ordnung. Deshalb erbauten die Athener in der Nähe des Lenäons, an dem dem Gott geweihten Ort ihr steinernes Theater und sorgten durch die innere Einrichtung desselben für ein geregeltes Unterkommen der Zuschauer. Man durchzog nämlich die concentrischen Sitzplätze im griechischen Theater mit strahlenförmigen Treppen, die von der Orchestra bis zu den höchsten Sitzreihen hinaufführten und die bei einer höheren Reihenfolge von Stufen nach dem Bedürfniss vermehrt wurden. Zwischen den Sitzstufen aber brachte man in mässiger Entfernung Umgänge an, die den Treppen diametral entgegengesetzt waren und den ganzen Zuschauerraum in mehre Stockwerke theilten. Hierdurch wurde es nun nicht nur möglich, mit Leichtigkeit zu jedem einzelnen Sitzplatz gelangen zu können, sondern es entstanden auch vermöge dieser Anordnung keilförmige Ausschnitte, die sehr geeignet waren, um irgend eine Alters- oder Volksklasse in sich aufzunehmen. Es bedurfte daher nichts als dass auf der Marke, die jeder zu lösen hatte, der das Theater besuchen wollte, die Angabe des Stockwerks, dann die der Abtheilung und endlich die der Sitzstufe gemacht wurde, um fortan jede Unordnung zu vermeiden. So finden wir es noch heute auf römischen Marken dieser Art.[2]) Die Griechen zeigen dabei noch eine Vorliebe zur symbolischen Bezeichnung. Deshalb weihten sie die einzelnen Abtheilungen der Sitzplätze ihren Göttern[3]) oder in monarchischen Staaten den Mitgliedern der königlichen Familie, und gruben die Namen

1) schol. ad Lucian. Timon. c. 49 p. 162 *ἐσπούδαζε τὸ ἀρχαῖον ἡ τῶν Ἀθηναίων πόλις περὶ τὰ θεωρεῖα καὶ μάλιστα περὶ τὰς θέας τῶν Διονυσίων διὰ τὴν τραγῳδίαν ἐπὶ πλεῖστον ἀξιώματος προβᾶσαν ποιητῶν ἀρεταῖς καὶ χορηγῶν φιλοτιμίαις· μήπω δὲ τοῦ θεάτρου διὰ λιθίνων κατεσκευασμένου καὶ συῤῥεόντων τῶν ἀνθρώπων ἐπὶ τὴν θέαν καὶ νυκτὸς τοὺς τόπους καταλαμβανόντων, ὀχλήσεις τε ἐγίγνοντο καὶ μάχαι καὶ πληγαί.* cf. Photius p. 88 Suid. u. Harpocr. *θεωρικὸν* etym. M. p. 448, 47 Liban. hypothesis ad Demosth. Olynth. I, die man bei Schneider S. 234 angeführt findet.

2) Göttling verweist in seinem Aufsatz über die Inschriften im Theater zu Syracus, Rhein. Mus. Jahrg. II. Heft 1 S. 109 auf Atti de fratelli Arvali bei Marini T. I. p. CXXXI, wo es von dem Sitze der fratres im Colosseum oder Amphitheatrum Flavium heisst: Loca adsignata in amphitheatro fratribus Arvalibus Maeniano I. cun. XII. grad. marm. VIII.

3) Raoul Rochette sur quelques inscr. gr. de la Sicile p. 71 im Rhein. Mus. berichtet von den Marken, welche auf der einen Seite den Namen des Stückes und des Dichters haben, auf der andern den eines Gottes, durch welchen die Abtheilung, und eine Zahl, durch welche die Sitzstufe (oder der Platz) angezeigt wird, wie Morcelli delle Tessere degli spettacoli Romani publié p. M. Labus, Milano 1827 p. 1—52 nachgewiesen hat. Auch durch römische Marken wird diess bestätigt, auf denen man den Kopf oder die Gestalt einer Gottheit sieht mit der Angabe des Cuneus und der Spiele, zu denen die Marke gebraucht wurde.

derselben in den Umgang ein, der über dem untern Stockwerk weglief, so dass sie einem jeden, der in die Orchestra eintrat, sogleich in die Augen fallen mussten. In dieser Weise sehn wir die Sitzplätze des Theaters in Syrakus bezeichnet.[1]) Innerhalb der Abtheilung aber, wo man sass, scheint in Athen wenigstens der einzelne Platz oder die Stufe nicht mehr bezeichnet worden zu sein.[2])

Es lässt sich nicht mehr mit Bestimmtheit angeben, nach welchen Principien man bei dieser Eintheilung der Zuschauer verfuhr, aber dass eine Abstufung nach der Würde stattfand, dass der vorderste Sitz, der zugleich der Vorsitz war,[3]) die geehrteste Stufe, der entfernteste Sitz vom Theater die am wenigsten geachtete war, dies würde sich, wenn es nicht aus den Worten alter Schriftsteller hervorginge,[4]) von selbst verstehn. Alles Uebrige, was sich von diesem Punkt sagen lässt, kommt auf folgende Einzelheiten hinaus: der Vorsitz wurde im Theater ebenso wie bei sonstigen öffentlichen Versammlungen, Feldherrn,[5]) Priestern,[6]) namentlich dem des Dionysos,[7]) fremden Gesandten,[8]) befreundeten Städten[9]) und, wie es scheint, Allen denen ertheilt, die der Staat für ihre Verdienste belohnen und auszeichnen wollte.[10]) Aus diesem Grunde wurden sogar die Waisen der im Kriege Gebliebnen mit dem Vorrechte der Proedrie beschenkt[11]) und Demochares machte bei den Athenern

1) s. Göttling a. a. O., der bemerkt, dass die östliche Seite von Menschen, die zur Zeit des zweiten punischen Krieges lebten, die westliche von Göttern ihre Bezeichnung erhalten hat. vgl. Strack Taf. IX. Fig. 6. Auch zu Rom erhielt der cuneus Juniorum den Namen des Germanicus Tacit. Annal II, 83.

2) Theophr. char, *περὶ ἀρεσκείας* p. 17 ed. Cas. sagt: *τοῦ δὲ θεάτρου καθῆσθαι, ὅταν ᾖ θέα, πλησίον τῶν στρατηγῶν*, woraus hervorgeht, dass bis auf einen gewissen Grad die Wahl frei stand.

3) Der Scholiast zu Ar. equit. 572 und Suid. unter *προεδρία* geben zwar die sonderbare Erklärung, dass diese in dem Vorrecht bestanden habe, jeden beliebigen Platz einzunehmen und den zeitherigen Besitzer daraus zu verdrängen, eine Erklärung, der Casaub. ad Theophr. char. p. 17 beizupflichten scheint, doch wird dies schon durch Lucian. Jup. trag. II, 476 ed. Jac. widerlegt: *κάθιζε αὐτοὺς κατὰ τὴν ἀξίαν ἕκαστον, ὡς ἂν ὕλης ἢ τέχνης ἔχοι, ἐν προεδρίᾳ μὲν τοὺς χρυσοῦς, εἶτα ἐπὶ τούτοις τοὺς ἀργυροῦς, εἶτα ἑξῆς ὁπόσοι ἐλεφάντινοι*, der Zeugnisse der Grammatiker zu geschweigen, die Schneider S. 250 Note 197 anführt.

4) Arist. equ. 740 *ὄψομαί σ' ἐγὼ ἐκ τῆς προεδρίας ἔσχατον θεώμενον.*

5) Arist. l. l. Theophr. char. 5, 3.

6) Hesych. *νεμήσεις θέας* und speciell in Bezug auf das Theater im Piräus Boeckh. Corp. inscr. I, 101 p. 72.

7) schol. ad Arist. ran. 299.

8) Aeschin. adv. Ctes. p. 466 ff. Rske de fals. leg. p. 42 Valer. Max. III, 5.

9) Demosth. de cor. p. 256.

10) cf. Zonar. IV. c. 14 p. 146 (ed. Paris.)

11) Aesch. adv. Ctesiph. p. 541 Rske. Lesbonax *προτρεπτ.* VIII. p. 918.

den Antrag, unter den Nachkommen des Demosthenes den jedesmaligen Erstgebornen auf diese Weise auszuzeichnen, um das Andenken an die Verdienste des grossen Mannes lebendig zu erhalten.[1] In Bezug auf die sonstige Volksmasse soll Sphyromachos ein Gesetz gemacht haben, um die Weiber von den Männern, oder wie Andre wollen, die ehrbaren Frauen von den Hetären zu sondern.[2] Unter den Männern aber hatten z. B. die Rathsherren ihre eigne Abtheilung und ebenso die Epheben.[3] Im Uebrigen hat man das Volk vielleicht nach den bekannten solonischen Klassen abgetheilt, da wenigstens in der Volksversammlung ein eigner Platz für die *θῆτες* vorhanden war.[4] Fremde und Metöken werden jedenfalls, wenn sie sonst auf keine Auszeichnung Anspruch hatten, die entfernteren Plätze eingenommen haben und hier scheinen denn auch namentlich die Hetären untergebracht worden zu sein.[5]

---

1) Plut. vitt. X. oratorum V. p. 171 Tauchn. Dass auch die Kampfrichter den Vorsitz gehabt haben werden, lässt sich freilich vermuthen, doch hat man es, wie Groddeck de aulaeo et proedria Graecorum bei Friedemann und Seebode: Miscellanea crit. I. p. 2 p. 293 ff. nachgewiesen hat, aus Pollux IV, 19 §. 121 mit Unrecht geschlossen.

2) schol. ad eccles. 22 *ὁ δὲ Σφυρόμαχος ψήφισμα εἰςηγήσατο, ὥστε δεῖν τὰς γυναῖκας τὰς ἑταίρας χωρὶς τῶν ἐλευθέρων καθέζεσθαι, οἱ δὲ ὅτι τὰς γυναῖκας καὶ τοὺς ἄνδρας χωρὶς καθίζεσθαι.* Böttigers Behauptung, dass die Frauen in Athen das Theater nicht besucht hätten, ist bekanntlich längst und zunächst durch Böckh gr. trag. princ. p. 37 widerlegt; in neuerer Zeit hat sich dagegen die Meinung gebildet, dass die Weiber nur die Tragödie, nicht die Komödie besucht hätten. In Bezug auf die anständigen Frauen glaube ich diess auch, aber die Hetären werden schwerlich zu Hause geblieben sein. Für die neuere Komödie des Menander scheint die Sache keinem Zweifel zu unterliegen, da es bei Alciphr. epp. II, 3 p. 230 Bergl. heisst: *οὐκ ἀλλάττομαι μὰ τὸν Διόνυσον καὶ τοὺς Βακχικοὺς αὐτοῦ κισσούς, οἷς στεφανωθῆναι μᾶλλον ἢ τοῖς Πτολεμαίου βούλομαι διαδήμασιν, ὁρώσης καὶ καθημένης ἐν τῷ θεάτρῳ Γλυκέρας* und ebenso bei Alexis (Poll. IX, 44) *ἐνταῦθα περὶ τὴν ἐσχάτην δεῖ κερκίδα Ὑμᾶς καθιζούσας θεωρεῖν ὡς ξένας*, denn die Behauptung von W. A. Passow (Zeitschr. für Alterthumswissenschaft No. 29 (1837), dass *θεωρεῖν* kein Ausdruck für Zuschauer wäre, wird durch Dem. de cor. p. 315 *ἐτριταγωνιστεῖς, ἐγὼ δ' ἐθεώρουν* widerlegt, noch mehr aber stellt sich die Synonymie von *θεᾶσθαι* und *θεωρεῖν* Theoph. char. p. 25 (*περὶ λαλιᾶς*) heraus: *συνδικάζειν δὲ κωλῦσαι κρῖναι καὶ συνθεωρῶν θεάσασθαι καὶ συνδειπνῶν φαγεῖν.* Man findet die Akten des Streites vollständig gesammelt bei Becker: Charikles Th. II. S. 251.

3) schol. ad Ar. Av. 795 *οὗτος (βουλευτικὸς) τόπος τοῦ θεάτρου, ὁ ἀνειμένος τοῖς βουλευταῖς, ὡς ὁ τοῖς ἐφήβοις ἐφηβικός* cf. Poll. IV, 122 Suid. und Hesych.: *βουλευτικός.*

4) Lucian. Jup. trag. II. p. 479 Jac. *ὥστε ἀγάπα καὶ σὺ μὴ πάνυ ἐν τῷ θητικῷ ἐκκλησιάζουσα.* Aristot. opp. ed. Bekker p. 1342, 16 (polit.) *ἐπεὶ δ' ὁ θεατὴς διττὸς ὁ μὲν ἐλεύθερος καὶ πεπαιδευμένος, ὁ δὲ φορτικὸς ἐκ βαναύσων καὶ θητῶν καὶ ἄλλων τοιούτων συγκείμενος, ἀποδοτέον ἀγῶνας καὶ θεωρίας καὶ τοῖς τοιούτοις πρὸς ἀνάπαυσιν.*

5) Alexis bei Poll. IX, 44 l. c. cf. Mein. ad Men. p. 345. Die Anwesenheit der Sclaven geht aus Plat. Gorg. p. 502, d hervor: *νῦν ἄρα ἡμεῖς εὑρήκαμεν ῥητορικήν τινα πρὸς δῆμον τοιοῦτον οἷον παίδων τε*

War auf diese Weise für die Zuschauer gesorgt worden, so musste diess freilich in noch viel höherem Maasse für den Ort der Handlung geschehn. Die Orchestra, der stehende Aufenthalt des Chores,[1] ursprünglich ein Platz, der nicht einmal eine feste Oberfläche gehabt zu haben scheint,[2] wurde zu diesem Zweck mit Brettern belegt,[3] deren Elasticität die Bewegungen des Tanzes unterstützte. Ausserdem brachte man einzelne Linien darauf an, um den Chor bei seiner Aufstellung zu regeln.[4] Am wichtigsten indessen war die Errichtung der Thymele, eines viereckigen, hölzernen Altars,[5] dessen Stufen, wie es scheint, dem Chorführer zugleich dazu dienten, um von hier aus mit den auf der Scene befindlichen Personen zu verkehren. Man hat die Thymele vorzugsweise einen Altar des Dionysos genannt,[6] und ohne Zweifel war diess ihre ursprüngliche Bestimmung; die Opfer, mit denen das Fest des Gottes begann, werden gewiss an der Thymele gebracht worden sein. Aber auch für die Handlung des Stückes scheint man die Thymele benutzt zu haben, wo sie sich denn nicht selten in den Altar andrer Götter verwandelt haben mag,[7] wenn sie nicht noch grösseren Veränderungen ausgesetzt war. Jedenfalls war der Standort des Chorführers auf den Stufen der

---

ὁμοῦ καὶ γυναικῶν καὶ ἀνδρῶν καὶ δούλων καὶ ἐλευθέρων, die der Kinder ausserdem noch aus Teophr. char. p. 30 (*περὶ ἀναισχυντίας*) *ἄγειν δὲ καὶ τοὺς υἱοὺς εἰς τὴν ὑστεραίαν καὶ τὸν παιδάγωγον.*

1) Poll. IV, 123 *σκηνὴ μὲν ὑποκριτῶν ἴδιον, ἡ δὲ ὀρχήστρα τοῦ χοροῦ* Vitr. V, 8 pulpitum, quod *λογεῖον* appellant (Graeci) ideo quod apud eos tragici et comici actores in scena peragunt, reliqui autem artifices suas per orchestram praestant actiones, itaque ex eo scenici et thymelici graece separatim nominantur.

2) Aristot. Probl. XI, 25 (ed. Bekk.) *διὰ τί, ὅταν ἀχυρωθῶσιν αἱ ὀρχῆστραι, ἧττον οἱ χοροὶ γεγώνασιν; ἢ διὰ τὴν τραχύτητα προσπίπτουσα ἡ φωνὴ οὐ πρὸς λεῖον τὸ ἔδαφος ἧττον γίνεται μία ὥστ' ἐλάττων; οὐ γὰρ συνεχής. ὥσπερ καὶ τὸ φῶς ἐπὶ τῶν λείων μᾶλλον [φαίνει] διὰ τὸ μὴ λαμβάνεσθαι τοῖς ἐμποδίζουσιν.* Plut. opp. II, 1096 B. (Non posse suav.) *καὶ τί δήποτε τῶν θεάτρων ἂν ἄχυρα τῆς ὀρχήστρας κατασκευασθείσης, ἢ χοῦν, ὁ λαὸς τυφλοῦται.* Von dieser Beschaffenheit erhielt der Platz den Namen *κονίστρα* (arena) unter dem man nichts anderes zu verstehn hat, als was Suidas s. v. *σκηνὴ* und der Etymolog 743, 30 angeben: *ἡ κονίστρα, τουτέστι τὸ κάτω ἔδαφος τοῦ θεάτρου.*

3) etym. M. 743, 30 *ἡ ὀρχήστρα. αὕτη δέ ἐστιν ὁ τόπος ἐκ σανίδων ἔχων τὸ ἔδαφος* cf. Suid. s. v. *σκηνή.*

4) Hesych. *ὀρχ. γραμμαὶ δὲ ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ ἦσαν, ὡς τὸν χορὸν ἐν στοίχῳ ἵστασθαι.*

5) Etym. M. *εἶτα μετὰ τὴν ὀρχήστραν βωμὸς ἦν τοῦ Διονύσου, τετράγωνον οἰκοδόμημα κενὸν ἐπὶ τοῦ μέσου, ὃ καλεῖται θυμέλη παρὰ τὸ θύειν* cf. p. 458 Orion. Theb. Etym. p. 72 Hesych. s. v. Pollux IV, 123 cf. schol. ad Lucian. *περὶ ὀρχ.* IV. p. 144 Jac. nennt sie sowohl Rednerbühne als Altar *εἴτε βῆμα τι, εἴτε βωμός.* vgl. die Abbildung.

6) Pratinas bei Athen. XIV. p. 617, c. *τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πολυπάταγα θυμέλαν.*

7) Diess geht aus Eur. suppl. v. 65 hervor, wo der Chor ausdrücklich sagt: *προσαιτοῦσ' ἔμολον δεξιπύρους θεῶν θυμέλας*, sich aber an dem Altar der Demeter und Persephone befindet. cf. V. 34.

Thymele ein weit erhabner, da er von hier aus nicht nur die Scene, sondern auch das, was die Phantasie sich hinter derselben vorzustellen hatte, überschauen konnte.[1]) Die Stellung der Thymele nimmt man in der Regel so an, dass sie den Mittelpunkt des Kreises bildet, um den sich die Sitzplätze erheben, eine Anordnung, für welche die Symmetrie und das Zeugniss der Grammatiker spricht.[2]) Da man indessen von den Letzteren gewohnt ist, dass sie ihre Bemerkungen von einzelnen Fällen herzunehmen pflegen[3]) und da die Rücksicht auf die Handlung jedenfalls die vorwiegende gewesen sein wird, so wird man der Thymele vielleicht am besten den Ort geben, wo die beiden Wege, die die Eingänge in die Orchestra bilden, vor dem Logeion zusammentreffen. Auf diese Weise wird die Thymele in jenen Theatern, wo die Sitzplätze in schräger Richtung fortlaufen, allerdings öfters in die Mitte des Gebäudes zu stehn kommen, da ihre Stellung durch den stumpfen Winkel bestimmt ist, der durch die beiden divergirenden Linien gebildet wird; dagegen wird die Thymele da, wo die Sitzplätze zu beiden Seiten in wagerechter Linie abgeschnitten sind, mehr nach der Bühne zu stehn müssen. Diese verschiedne Anordnung scheint mir deshalb nöthig, weil man von der Thymele aus einen weiteren Blick in die Eingänge zur Orchestra gehabt haben muss, als von dem Logeion aus, denn der Chor kündigt nicht nur gewöhnlich die Personen an, welche von dieser Seite kommen, was er auch bei denen zu thun pflegt, die die Scene von den obern Zugängen aus betreten, sondern er sieht sie offenbar auch früher,

---

1) Danaus in Aesch. suppl. 710 *ἱκεταδόκου γὰρ τῆσδ' ἀπὸ σκοπῆς ὁρῶ τὸ πλοῖον κ. τ. λ.*

2) Etym. M. u. Suid. l. c. *ἐπὶ τοῦ μέσου* cf. Müller: Anhang zu den Eumeniden S. 35 Hermann opusc. VI. p. 2 p. 147. Auch eine wenig beachtete Abhandlung von Groddeck: de thymele in theatro Graecorum bei der Ausg. der Trachinierinnen Vilna 1808, ist in sofern bemerkenswerth, als sie die früheste Untersuchung über den fraglichen Gegenstand enthält.

3) Aus diesem Grunde habe ich auch die Bemerkung der beiden Grammatiker, die freilich in dem vorliegenden Fall nur für Einen zu rechnen sind, nicht aufgenommen, dass die Konistra auf die Orchestra folgte und die Thymele die Grenze dieser beiden Gebiete abgab. Die ganze Anschauung des Theaters, die diesem viel besprochnen Artikel zu Grunde liegt, scheint mir keine lebendige und wenn sie es war, so stützte sie sich, wie aus den *χαλκᾶ κάγκελλα* und der Erwähnung der *μῖμοι* hervorgeht, wohl nur auf das byzantinische Theater. Aus den älteren Tragödien sehn wir allerdings, wie bereits von O. Müller bemerkt worden ist, dass sich neben den Götterbildern, die auf der Thymele standen, ein freier Platz befand, der ebenfalls für heilig gehalten wurde (das *ἄλσος λευρόν* in den suppl. des Aesch. 506 cf. Sept. c. Theb. 265 *ἐκτὸς οὗς' ἀγαλμάτων*), aber ob man diess auf die *κονίστρα* zu beziehn habe, ist mehr als zweifelhaft, da er auch zum Tanz benutzt zu sein scheint. Ebenso scheint auch die Parabase in der Komödie, die ebenfalls getanzt wurde, darauf hinzudeuten, dass der gedielte Raum der Orchestra sich über die Mitte des Theaters hinaus erstreckte.

als sie vom Logeion aus gesehn werden konnten.[1]) Deshalb wird man die Thymele jedenfalls so zu setzen haben, dass die Eingänge unmittelbar darauf münden, eine Stellung, die es vollkommen erklärt, dass die aus denselben auftretenden Personen sich zunächst an den Chor, dann erst an die auf der Scene Befindlichen zu wenden pflegen.[2]) Im Uebrigen war die Thymele, die für die Chortänze den Mittelpunkt abgegeben haben wird, nicht der einzige Altar auf der Orchestra, denn wenn anders diese, wie es wahrscheinlich ist, häufig einen öffentlichen Platz darzustellen hatte, so wird man denselben ohne Zweifel mit dem gewöhnlichen Schmuck der griechischen Märkte, mit Gräbern und Altären versehn haben, eine Ausstattung der Scene, die Aeschylos besonders liebte[3]) und deren Anwendung auch noch aus manchen Tragödien des Dichters hervorgeht.[4])

Die Orchestra konnte aber auch noch auf andre Weise eine speciellere Beziehung auf die Handlung erhalten, indem man sie decorirte und diess lässt sich besonders auf dreifache Weise nachweisen: es geschah 1) durch die Aufstellung einer besonderen Decoration, 2) durch die Verzierung der Parodos und 3) durch die Verkleidung des Hyposkenions.

Was den ersten Fall angeht, so erwähnt Pollux des Hemikyklions, einer Decoration, die man in der Orchestra aufgestellt haben soll, um einen von der Stadt entfernter gelegnen Ort zu bezeichnen.[5])

---

1) Soph. Aj. 1042 — 46 Oed. Rex 78 Elect. 1428 ff. wo die Variante *ὑμῖν*, st. *ἡμῖν*, V. 1431 noch besondere Beachtung verdient cf. Herm. ad 1422.

2) vgl. meine Schrift über die Eingänge zu dem Proscenium und der Orchestra des alten griechischen Theaters Berlin 1842 S. 9 ff.

3) Vit. Robort. *τὴν ὄψιν τῶν θεωμένων κατέπληξε τῇ λαμπρότητι, γραφαῖς καὶ μηχαναῖς, βωμοῖς τε καὶ τάφοις, σάλπιγξι, εἰδώλοις, Ἐριννύσι.*

4) So namentlich in den Sieben geg. Theben und den Schutzflehenden, wie Müller a. a. O. des Weiteren ausgeführt hat. Hermann hat die Thymele bekanntlich ganz aus der Orchestra verbannt (Jen. Littzt. v. 20 Jun. 1843 No. 20 vgl. opusc. VI. p. 2 p. 153) und will nur den dithyrambischen Chor um dieselbe sich gruppiren lassen, aber da die Existenz eines die Thymele überragenden Gerüstes aus dem etym. M. a. a. O. nicht hervorgeht, so kann man auch nicht behaupten, dass der scenische Chor sie nicht benutzt habe. Hermann fragt, wie man einen solchen Altar im Prometheus, Philoktet und Cyclopen nur denkbar finden könnte? — Seine Existenz ist, wie ich glaube, durch die symbolische Bedeutung der Orchestra, von der unten die Rede sein wird, überall gerechtfertigt. Im Uebrigen aber konnte man ja einen hölzernen Bau dieser Art, wenn man es zweckmässig fand, ganz wegnehmen oder, wenn man ihn zu scenischen Zwecken benutzen wollte, verkleiden.

5) Poll. IV, 131 *τῷ δὲ ἡμικυκλίῳ τὸ μὲν σχῆμα ὄνομα· ἡ δὲ θέσις κατὰ τὴν ὀρχήστραν, ἡ δὲ χρεία, δηλοῦσα πόῤῥω τινὰ τῆς πόλεως τόπον* nach der Emendation von Jungermann, der freilich Genellis Recensent Leipz. Littzt. No. 239 (v. J. 1818) seinen Beifall versagt. Auch seine Auslegung weicht von der unsern ab, weil er *κατὰ* durch „gegenüber" giebt und meint, das Hemicyclium sei zwischen der quervorstehenden Scenendarstellung und der Periakte vorgedreht worden. Dass diese Stelle kri-

Wenn man erwägt, dass die beiden Wege, die östlich und westlich auf das Logeion führten, die symbolische Bedeutung der Wege aus der Heimath und aus der Fremde hatten, dass sie dadurch in den einzelnen Tragödien eine ganz bestimmte Beziehung zu nahe liegenden Orten erhielten und die Orchestra selbst dadurch eine speciellere Bedeutung bekam, so wird man nicht bezweifeln können, dass auch diese noch durch die Hinzufügung einer bestimmten Oertlichkeit, die durch das Hemikyklion dargestellt wurde, der Wirklichkeit um einen Schritt angenähert sein mag.

Was wir von der Verzierung der Parodos wissen, ist freilich allgemeinerer Art. Aristoteles tadelt einen Megarischen Choregen, der in der Komödie dieselbe mit purpurnen Teppichen bekleidet hatte. In Athen pflegte man es, wie Aspasios bemerkt, bei härenen Decken bewenden zu lassen,[1]) denn der Aufwand, den man bei der Ausstattung der Komödie machte, war überhaupt nur gering. Daraus aber dürfen wir nicht schliessen, dass diess auch in der Tragödie der Fall gewesen wäre. Im Gegentheil. Der Wetteifer der Choregen, der kaum ein andres Feld fand, auf dem er sich mit grösserer Freigebigkeit bewegen konnte, wie die Ausstattung der Tragödie, wird auch hier nicht unterlassen haben, Alles aufzubieten, um die Illusion zu vollenden und dem Kunstsinn zu schmeicheln.

Was endlich den dritten Punkt angeht, die Verkleidung des Hyposkenions, die auch Genelli annahm,[2]) so wird diese allerdings durch kein specielles Zeugniss bestätigt, aber ein Blick auf die Gestalt der griechischen Bühne und die Scene in den vorliegenden Dramen genügt, um uns die Vermuthung aufzudringen, dass die Griechen von der eigenthümlichen Anlage ihres Logeions den besten Gebrauch

---

tisch nicht sicher ist, geht aus dem Umstande hervor, dass Pollux das *ἡμιστρόφιον*, dessen Beschreibung folgen müsste, gänzlich übergeht. Auch gestehe ich, dass ich nicht weiss, was mit dem Zusatz *ἢ τοὺς ἐν θαλάττῃ νηχομένους* anzufangen ist.

1) Aristot. ethic. Nicom. IV, c. 6 *οἷον καὶ κωμῳδοῖς χορηγῶν ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ πορφύραν εἰσφέρων ὥσπερ οἱ Μεγαρεῖς* Aspasius ad h. l. *καὶ κωμῳδῶν χορηγῶν σύνηθες ἐν κωμῳδίᾳ παραπετάσματα δέῤῥεις ποιεῖν οὐ πορφυρίδας.* cf. Grysar de Dor. com. p. 13. Hierauf bezieht sich, wie Meineke fragm. Com. II, 1, 418 bemerkt, die Glosse des Hesychios *δεῤῥιδόγομφοι· πύλαι δέῤῥεις ἔχουσαι παραπετάσματα.* In Bezug auf die Tragödie aber ist das *ἀμφίπυλον* in Eurip. Med. 133 bemerkenswerth nach der oben angeführten Erklärung des Scholiasten. Die Scene stellt höchst wahrscheinlich den Markt zu Korinth dar, an welchem nach Paus. II, 3, 2 Propyläen lagen, die auf die Strasse nach dem Hafen Lechäon führten. Nimmt man an, dass dergleichen auch auf der Seite nach Kenchreä vorhanden waren, so würde der Ausdruck *ἀμφίπυλον* sehr treffend sein. Der Chor tritt durch jene Propyläen zu beiden Seiten in die Orchestra und sagt: *ἐπ' ἀμφιπύλου βοὰν ἔκλυον.* Die gewöhnliche Erklärungsart, welche *ἀμφίπυλον* hier adjectivisch auffasst, übersieht das *ἐπὶ* neben dem *ἔσω.*

2) S. 71. „Es war ein Leichtes, das Hyposkenion durch Decken zu verkleiden und umzubilden, zu was man wollte.“

gemacht haben, den die Oertlichkeit gestattete. Sie verlegten nämlich die Handlung häufig an einen Ort, wo die Scene offenbar einen Berg darzustellen hatte. So spielt ein Theil der Tragödien auf der Akropolis, z. B. die Sieben gegen Theben, die Phönizierinnen und die Bacchantinnen, andre auf einem Berge, wie der zweite Theil der Eumeniden, der auf dem Areshügel in Athen, der erste Theil der Eumeniden und der Jon, die vor dem Tempel zu Delphi, und die Iphigenie in Aulis, die vor dem Zelt des Agamemnon spielt, welches, wie Pausanias berichtet, auf einer Anhöhe lag, ja selbst in der Elektra des Euripides, wo die Scene durchaus willkürlich und phantastisch ist, weil sich an den Ort der Handlung keine mythische oder historische Erinnerung knüpft, muss ein Berg dargestellt worden sein, den man zu ersteigen hatte, um zu dem Bauernhause zu gelangen, welches auf der Scene dargestellt war.[1]) Diess Alles erregt in uns die Vermuthung, dass die Griechen ihr Proskenion, das für gewöhnlich mit Säulen und Statuen geschmückt war, zum Behuf scenischer Spiele öfters durch eine leicht anzubringende Verkleidung in einen Berg verwandelt haben mögen. Die Treppen, die zu demselben hinaufführten, waren, wie wir oben sahen, beweglich und haben daher wahrscheinlich eine verschiedne Form gehabt, so dass sie vielleicht in den Persern des Aeschylos, wo der prachtvolle Pallast zu Susa im Hintergrunde lag, die ganze Breite des Proskenions eingenommen haben, während sie im Jon und in der Elektra des Euripides nur einen schmalen Felsenweg andeuteten.[2])

In der Orchestra befanden sich auch die charonischen Stiegen, von denen die Geister der Unterwelt heraufkamen, wie Pollux sagt, bei den Niedergängen, die von den Sitzplätzen herabliefen.[3]) Diess ist freilich noch nicht ganz bestimmt gesprochen, denn man konnte im griechischen Theater mindestens an drei Stellen von der Brüstung der untersten Sitzplätze in die Orchestra hinuntergehn, zu beiden Seiten des Einganges und im Hintergrunde.[4]) Da Pollux indessen eine von den Versenkungen, aus der die Erinnyen emporsteigen, ebenfalls in die Orchestra

1) V. 492 ff. cf. Jon, 739 ff.

2) Es ist hier absichtlich nur von der Tragödie gesprochen worden, denn mit der Ausstattung der Komödie gab man sich überhaupt nicht so viel Mühe. Daher finden wir auf den Abbildungen, die nur komische Scenen geben, das Hyposkenion überall mit Säulen, Tänien und anderweitigen Ornamenten verziert. s. Taf. III. Fig. 1, Taf. IV u. Taf. V. Von einem Gerüst, welches, wie Hermann behauptet, das Hyposkenion verdeckt haben soll, findet sich meines Wissens nirgend eine Spur.

3) Poll. IV, 132 *αἱ δὲ χαρώνειοι κλίμακες, κατὰ τὰς ἐκ τῶν ἑδωλίων καθόδους κείμεναι, τὰ εἴδωλα ἀπ᾽ αὐτῶν ἀναπέμπουσιν.*

4) Genellis Recensent, der auch hier *κατὰ* durch „gegenüber“ wiedergiebt, ändert deshalb den Text und schreibt *κατὰ τὰς ἐσχάτας ἐκ τῶν ἑδωλίων καθόδους.*

und wie es scheint, an die Aufgänge zu den Sitzstufen verlegt,[1]) so lässt sich annehmen, dass sowohl die charonischen Stiegen wie jene Versenkungen an den Hörnern der Sitzplätze angebracht sein werden.[2])

Soviel von den möglichen Variationen der Orchestra. Im Ganzen hat Niemand ihre Bedeutung richtiger erkannt, als Genelli, der S. 71 sagt: „Die Orchestra erhielt erst ihre Bedeutung durch ihre Beziehung auf die jedesmalige Scene. Stellte diese einen Pallast dar, vor welchem dann das Logeion den Vorderplatz oder gleichsam die Terrasse bildete, so wurde die Orchestra zu einem öffentlichen Platz, worauf das Volk sich versammelte, seine Anliegenheiten dem Herrscher vorzutragen. Ebenso war sie vor dem Gezelt des Heros der Versammlungsplatz seiner Kriegsleute. Vor einem Tempel war das Logeion der geweihte Raum unmittelbar vor demselben, die Orchestra aber der grössere Vorplatz innerhalb des Peribolos und dieser wurde gleichsam vertreten durch das Theatron selbst. Ebenso verhielt es sich mit jeder andern Scene, ohne dass die Orchestra irgend einer besonders auszeichnenden Decoration bedurft hätte.“ Die Wahrheit dieser Worte und die mehr symbolische als scenische Bedeutung der Orchestra wird am meisten einleuchtend, wenn man die Scenerie in den Dramen betrachtet, wo Verwandlungen stattfinden. Hier wird die Orchestra, welche keinen so schnellen Wechsel der Decoration gestattete, wie die eigentliche Bühne, in jedes folgende Bild mit hinübergespielt und erhält eben wegen ihrer allgemeineren Bedeutung auch eine wechselnde Beziehung, während sie, wie Genelli S. 53 richtig sagt, „im Ganzen überall einen Platz bezeichnet, der in Hinsicht auf das Innere der Scene nur das Draussen vorstellt.“

Von den Theilen der griechischen Bühne, die zur eigentlichen Scene, als dem Ort der Handlung, gehörten, fodert keiner eine genauere Untersuchung, wie das *προσκήνιον*, denn es steht weder fest, was man zu verschiednen Zeiten unter diesem Wort verstanden hat, noch lässt sich mit Bestimmtheit angeben, wie früh die griechische Bühne sich eines Vorhanges bediente, was bei der vorliegenden Frage von grosser Wichtigkeit ist. Wir finden nämlich bei den Grammatikern eine Erklärung des Wortes

1) Poll. l. c. *τὰ δὲ ἀναπιέσματα τὸ μέν ἐστιν ἐν σκηνῇ, ὡς ποταμὸν ἀνελθεῖν ἢ τι τοιοῦτον πρόσωπον, τὸ δὲ περὶ τοὺς ἀναβαθμούς, ἀφ' ὧν ἀνέβαινον Ἐριννύες*, so dass die *κάθοδοι* den *ἀναβαθμοί* entgegenstehn.

2) In den erhaltnen Tragödien ist nur eine Stelle, an der man die Erinnyen auf diese Weise gesehn zu haben scheint, zu Ende der Choephoren des Aeschylos. Da ich aber hier mit Genelli und Müller an dem Erscheinen derselben nicht zweifle, so kann ich auch nicht der Meinung des Recensenten beitreten, der a. a. O. die *ἀναβαθμοί* mit den *κλιμακτῆρες* identificirt und die Erinnyen ins Hyposkenion versetzt, wo sie wohl der Chor aber nicht Orest hätte sehn können.

προσκήνιον, die diess durchaus nicht für den Vordergrund der Bühne gelten lässt, sondern ihm die Bedeutung eines Vorhanges beilegt. *Προσκήνιον*, sagt Suidas, s. v., *τὸ πρὸ τῆς σκηνῆς παραπέτασμα*. Leider aber will seine Anführung, die diess belegen soll, nicht ganz hiermit übereinstimmen und man übersetzt die folgenden Worte des Polybios *ἡ δὲ τύχη, παρελκομένη τὴν πρόφασιν καθάπερ ἐπὶ προσκήνιον, παρεγύμνωσε τὰς ἀληθεῖς ἐπινοίας* „das Glück, welches den Vorwand, wie auf den Vordergrund der Bühne hinauszog, offenbarte die wahren Gedanken," wo denn das Wort seine gewöhnliche Bedeutung hat, wie man es auch an einer andern Stelle des Polybios bei Athen. XIV, 615. b. findet (*τούτους δὲ στήσας ἐπὶ τὸ προσκήνιον*). Inzwischen scheint der Text doch nicht sicher zu sein. Der Ausdruck *παραγυμνοῦν* passt nicht ganz, da man erwarten muss, dass in dem gebrauchten Bilde nicht von einem Hervorziehn, sondern vom Enthüllen die Rede sein dürfte. Schneider hat daher geändert. [1]) Er streicht *ἐπὶ* und übersetzt: „das Glück, welches den Vorwand, wie den Vorhang einer Bühne weggezogen hatte, offenbarte die wahren Gedanken." So ist allerdings nicht nur mehr Uebereinstimmung in den Worten, sondern Suidas entgeht auch dem Vorwurf, zu seiner Worterklärung eine ganz falsche Stelle citirt zu haben. Nicht minder zweifelhaft ist folgende Anführung: Antiphanes soll, nach den Worten des Athenäos, in seinem Buch über die Hetären gesagt haben, „man habe Nannion ein *προσκήνιον* genannt, weil sie ein hübsches Gesicht gehabt, mannigfachen Schmuck und kostbare Kleider getragen habe; wenn sie sich aber entkleidet hätte, so wäre sie äusserst hässlich gewesen." [2]) Der Scherz, der eine Hetäre traf, die zur Zeit des Menander, Alexis und Hyperides das Stichblatt der Komödie gewesen zu sein scheint, [3]) will offenbar nichts Andres sagen, als dass der Wechsel, dem die Liebhaber Nannions bei näherer Bekanntschaft ausgesetzt würden, kein geringerer sei, wie der, den man in der Tragödie erführe. So lange der Vorhang niedergelassen sei, so sähe man einen reichen, schön gewirkten Teppich; sobald er fortgezogen würde, folgten die niederschlagendsten Dinge. Diese Stelle würde also mindestens die oft besprochne Existenz eines Theatervorhangs für die Zeit der neueren Komödie ausser Zweifel stellen. Gleichwohl braucht darum das Wort *προσκήνιον* diese Bedeutung noch nicht zu haben. Denn Nannion konnte eben deshalb ein Proskenion genannt werden, weil sie mit ihren schönen Kleidern wie der Vordergrund der

---

1) d. attische Bühnenwesen S. 83.

2) Athen. XIII. p. 587, b. *Ἀντιφάνης δ' ἐν τῷ περὶ ἑταιρῶν προσκήνιόν φησιν ἐκαλεῖτο ἡ Νάννιον, ὅτι πρόσωπόν τε ἀστεῖον εἶχε καὶ ἐχρῆτο χρυσίοις καὶ ἱματίοις πολυτελέσι, ἐκδῦσα δὲ ἦν αἰσχροτάτη.*

3) cf. Athen. XIII, 587.

Bühne mit einem Teppich behangen war. Von den Alten scheint freilich diese Stelle anders verstanden zu sein. Kosmas Indopleustes sagt Kosmogr. V. p. 197: „Menander habe die Freudenmädchen Auläen genannt, und so," fügt er hinzu, „bezeichnen sie auch die fremden Attiker, weil sie einen grossen und bunten Vorhang Auläa nennen." [1]) Kosmas hat das Ganze in seine Sprache übersetzt. Zu seiner Zeit war der Ausdruck *αὐλαία* für den Theatervorhang der gewöhnliche; er substituirte ihn daher dem früheren *προσκήνιον* und der ganze Scherz, der jetzt auf die Rechnung des Menander kommt, will besagen, Nannion sei nichts als ein Theatervorhang gewesen. Eine Stelle des Duris giebt uns dagegen den unzweifelhaften Beweiss, dass die Erklärung des Suidas: *προσκήνιον, τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς παραπέτασμα* ihre Anwendung gefunden hat. Wir erfahren nämlich von ihm, dass die Athener den Demetrios bei Gelegenheit des von ihm benannten Festes in Athen auf dem Theatervorhange abgebildet hätten, wie einen Gott, der auf der Erdscheibe sitzt. [2]) In derselben Bedeutung gebraucht Synesios das Wort, wenn er Aegypt. II. p. 128 äussert: „wenn sich jemand auf der Scene eindrängte und mit schamlosem Blick durch das Proskenion lugte, um die gesammten Vorbereitungen zum Schauspiel in Augenschein zu nehmen, so bewaffneten die Hellanodiken ihre Diener gegen ihn mit ihren Geisseln." [3]) In diesen beiden Fällen ist die Bedeutung des Wortes *προσκήνιον* nicht mehr zweifelhaft.

Ich habe diese Stellen deshalb dem Leser in aller Ausführlichkeit mitgetheilt, weil ich geneigt bin, darauf folgende Hypothese zu gründen: Die alte griechische Bühne hatte zu wenig Tiefe, als dass man auf ihr noch die Unterabtheilungen einer *σκηνή* und eines *προσκήνιον* hätte machen sollen. Sie bestand, wie bereits oben gesagt ist, nur aus der *σκηνή* und dem *ὀκρίβας*. Das Wort *προσκήνιον* dagegen, dessen Alter sich nicht weiter verfolgen lässt, wie bis zur Zeit des Menander, bezeichnete damals den Vorhang, dessen Existenz für die neuere Komödie nicht zu bezweifeln ist. Bei den drei grossen Tragikern scheint er dagegen nicht annehmbar, weil selbst Euripides noch die

---

1) *ἔτι αὐλαίας καλεῖ (ὁ Μένανδρος) τὰς κορτίνας. οὕτως δὲ καλοῦσιν αὐτὰς καὶ οἱ ἔξωθεν Ἀττικοί, λέγοντες αὐλαίαν τὸ μέγα καὶ ποικίλον παραπέτασμα.*

2) Athen. XII, 536 a. *γινομένων δὲ τῶν Δημητρίων Ἀθήνησιν ἐγράφετο (ὁ Δημήτρ.) ἐπὶ τοῦ προσκηνίου, ἐπὶ τῆς οἰκουμένης ὀχούμενος.* Es ist zu verwundern, dass Meineke auch bei dem Wiederabdruck dieser Stelle hist. Com. I. p. 722 keine Rücksicht auf die Glosse des Suidas genommen hat. Das richtige Verständniss dieser Worte hätte ihm nicht entgehn können.

3) *εἰ δέ τις τὴν σκηνὴν εἰσβιάζοιτο καὶ τὸ λεγόμενον εἰς τοῦτο κυνοφθαλμίζοιτο διὰ τοῦ προσκηνίου, τὴν παρασκευὴν ἀθρόαν ἅπασαν ἀξιῶν ἐποπτεῦσαι, ἐπὶ τοῦτον ἑλλανοδίκαι τοὺς μαστιγοφόρους ὁπλίζουσι.* s. die ganze Stelle bei Schneider S. 82.

Handlung in den Schutzflehenden an der Thymele beginnen lässt, so dass man wohl voraussetzen darf, die ältere griechische Bühne habe, weil sie die Scene und die Orchestra als eins betrachtete, auch nicht für nöthig gefunden, dieselben durch einen Vorhang zu trennen, eine Einrichtung, die die Orchestra offenbar mehr zu einem Platz für Zuschauer, wie für Mitspieler machte, und diesen Charakter, den eines Zuschauers, gewann der Chor erst vollständig zur Zeit der neueren Komödie. Indem man nun in der nächstfolgenden Zeit das griechische Theater dadurch in ein römisches verwandelte, dass man den Okribas bis in die Mitte des Kreises vorschob, und ihm eine grössere Tiefe gab, gewann die Bühne in der That erst einen Platz, den man mit Recht einen Vordergrund der Bühne, ein *προσκήνιον*, nennen konnte und jetzt erst unterschied man, wie es scheint, zwischen der eigentlichen *σκηνή* und dem *προσκήνιον*, auf welchem Letzteren dann das *λογεῖον* wieder einen besonderen Ort bezeichnete. Das Wort *προσκήνιον* änderte somit seine Bedeutung, oder erhielt vielmehr durch die Veränderung der Bühne noch eine neue. Für den Vorhang dagegen wurden die Ausdrücke *παραπέτασμα* und *αὐλαία* die gewöhnlichen, die, wie der Name zeigt, ursprünglich gar keine nähere Beziehung auf das Theater hatten und deren Gebrauch man mit Unrecht angeführt hat, um die Existenz eines Vorhanges für die griechische Bühne zu erweisen. [1])

Im Hintergrunde der Bühne nehmen hauptsächlich die drei Thüren, von denen Vitruv und Pollux sprechen, unsre Aufmerksamkeit in Anspruch. Vitruv bemerkt, dass die mittlere den Schmuck einer königlichen Thür haben soll, die zu beiden Seiten den von Thüren zu Zimmern oder Gebäuden, in denen man Gäste empfieng. [2]) Mit Unrecht hat man, wie es scheint, diess auf die Aufführung von Schauspielen bezogen. Man müsste, hiernach zu urtheilen, glauben, die Scene habe niemals etwas Andres darzustellen gehabt, als ein königliches Haus und auch diess nur in der von Vitruv ausführlich beschriebnen Gestalt, wenn man annehmen wollte, Vitruv habe diese Vorschriften für

1) s. Groddeck: disputatio de aulaeo et proedria Graecorum bei Friedemann u. Seebode: Miscell. crit. vol. I. p. 2 p. 299 sq. Die Nachricht, die Servius ad Virg. Georg. III, 25 mittheilt: Aulaea autem dicta sunt ab aula Attali, in qua primum inventa sunt vela ingentia, postquam is populum Romanum scripserat heredem, scheint nur auf falscher Etymologie zu beruhn.

2) V, 6 Quinque scenae designabunt compositionem et unus medius contra se valvas regias habere debet et qui erunt dextra ac sinistra, hospitalium designabunt compositionem. Eine spätere nochmalige Erwähnung dieser Thüren c. 7 Ipsae scenae suas habent rationes explicatas, ita ut mediae valvae ornatus habeant aulae regiae, dextra ac sinistra hospitalia, scheint mir schon durch die Wiederholung die Interpolation dieser ganzen Stelle zu beweisen, die überhaupt mit dem Zweck des Baumeisters in keinen Zusammenhang zu bringen ist.

einen Decorateur gegeben und nicht für einen Baumeister.[1]) Er beschreibt an dieser Stelle nichts als die Form des Theaters, so weit dasselbe von Stein zu erbauen war, wo es denn mit zu dem Styl des Ganzen gehörte, dass die Hinterwand der Scene einen Pallast mit mehren Thüren darstellte. Etwas genauer spricht Pollux über den fraglichen Gegenstand. Er giebt der mittleren Thür eine dreifache Bestimmung: sie soll entweder den Eingang zu einem königlichen Hause oder zu einer Höhle oder zu einem vornehmen Privathause bilden. Für die Thür zur Rechten giebt er keine nähere scenische Bezeichnung. Die zur Linken soll einen leeren Tempel oder gar keine Gebäude haben. [2]) Man sieht auf den ersten Blick, dass die drei Bestimmungen für die mittlere Thür von der gewöhnlichen Scene in der Tragödie, im Satyrdrama und der Komödie hergenommen sind. Was dagegen der leere Tempel und die unbebaute Stelle zu besagen haben, diess würde nur Pollux selbst erklären können. Er scheint dabei an ganz specielle Fälle gedacht zu haben, die sich heute nicht mehr nachweisen lassen. Noch mehr Befremden erregen die folgenden Worte: „In der Tragödie ist die Thür zur Rechten zur Aufnahme der Gäste bestimmt, die linke aber ein Gefängniss.“ [3]) Daraus würde soviel folgen,

---

1) Dies scheint Hermanns Meinung zu sein, der Jen. Littzt. v. 20. Juni 1843 No. 20 den Demetrios bei Plut. c. 34 von der Seite aus auf das Logeion hervortreten lässt, „weil,“ wie er sagt, „Demetrius das Volk zu einer Zeit versammelte, wo keine Schauspiele gegeben wurden, mithin auch keine Scenenwand mit den in ihr befindlichen Thüren vorhanden war.“ Diese Thüren in der Hinterwand aber sehn wir überall, wo sich noch Reste vom Scenengebäude erhalten haben. Sie können daher nicht der vorübergehenden Einrichtung des Hauses für Schauspiele angehören. Auch lässt sich nicht denken, dass Demetrios eine andre Thür zu seinem Auftreten genommen haben wird, wie die sogenannte königliche, von der, wie von jedem Pallast, einige Stufen auf den Vorplatz herabgeführt haben werden.

2) Poll. IV, 124 *τριῶν δὲ τῶν κατὰ τὴν σκηνὴν θυρῶν ἡ μέση μὲν βασίλειον ἢ σπήλαιον ἢ οἶκος ἔνδοξος ἢ πᾶν τὸ πρωταγωνιστοῦν τοῦ δράματος, ἡ δὲ δεξιὰ τοῦ δευτεραγωνιστοῦντος καταγώγιον, ἡ δὲ ἀριστερὰ, ἢ τὸ εὐτελέστατον ἔχει πρόσωπον, ἢ ἱερὸν ἐξηρημένον ἢ ἄοικός ἐστιν.* So ist der Text von Buttmann in seinen Noten zum Rodeschen Vitruv I. S. 277, von Böttiger prolus. de actoribus prim. sec. et tertiarum partium und Andern angenommen worden. Groddeck in seiner prolusio de scena in theatro Graecorum, imprimis de tertiarum partium actore s. tritagonista, die bei seiner Ausgabe des Philoktet zu Vilna 1806 erschien, schreibt *ἡ δὲ ἀριστερὰ ἡ τὸ εὐτελ.* statt *ἢ*, um dadurch dem Tritagonisten noch einen andern Weg zu lassen, wie den durch die Thür zur linken Seite, aber man sieht nicht ein, wie diese Fälle einander ausschliessen können. Der Tritagonist hätte, nach Groddecks Interpretation, dann nicht mehr durch jene Thür kommen können, wenn sie einen verlassnen Tempel darstellte oder eine unbebaute Gegend. Welchen Grund sollte dies gehabt haben? —

3) *ἐν δὲ τραγῳδίᾳ ἡ μὲν δεξιὰ θύρα ξενών ἐστιν, εἱρκτὴ δὲ ἡ λαιά.* Buttmann ändert und schreibt *κωμῳδίᾳ* statt *τραγῳδίᾳ*, indem er das Vorhergehende ausschliesslich auf die Tragödie bezieht.

dass das, was Pollux vorher von der Thür zur Linken gesagt hatte, auf die Komödie zu beziehn sei, die sich aber freilich in den erhaltnen Stücken nur einmal, in den Thesmophoriazusen, vor einem Tempel und ein andres Mal, in den Vögeln, in der Einöde bewegt. Wenn Pollux dagegen die Thür zur Rechten in der Tragödie zur Aufnahme der Gäste bestimmt, so dachte er vielleicht an die Alkestis des Euripides, wo Herakles in die von der Wohnung Admets gesonderten Gastzimmer geführt wird.[1]) Die letzte Bestimmung aber, dass die Thür zur Linken in der Tragödie ein Gefängniss sei, findet in den vorliegenden Stücken keine Anwendung mehr. Den meisten Glauben verdient noch die demnächst mitgetheilte Notiz, dass man in der Komödie eine besondere Decoration, einen Vorhang, gehabt hätte, auf dem die Thüren eines Stalles abgebildet gewesen wären, die man wegen der Aufnahme von Wagen und Lastthieren natürlich grösser abgebildet habe, wie die Hausthür. Aber auch diese Decoration war nicht bleibend, denn Antiphanes verlegte in einer seiner Komödien an diesen Ort eine Werkstatt.[2])

Aus diesen Worten scheint nun allerdings hervorzugehn, dass Pollux jenen drei Thüren in der Hinterwand, die bei Vitruv nur eine architektonische Bedeutung haben, eine Beziehung auf die Scene gab, aber daraus würde man, wie ich glaube, nur mit Unrecht folgern können, dass auch die nackte Wand, wie sie Vitruv beschreibt, jemals für die Scene im Drama benutzt worden ist. Die Griechen, die so viel auf die Ausstattung ihrer Tragödien verwandten, die, wie Pollux selbst berichtet, es auf ihrer Scene weder an beweglichen Warten, noch Thürmen, noch Mauern, noch an einer ausgebildeten Maschinerie fehlen liessen, werden sich schwerlich daran haben genügen lassen, den beschriebnen Pallast mit seinen drei Thüren bald für den des Kadmos in Theben, dann für den des Agamemnon in Mykenä, dann für den des Admet in Pherä u. s. w. anzunehmen, sondern man wird die Decoration desselben nach seiner verschiednen Lage oder sonstigen Eigenthümlichkeit verschieden eingerichtet haben. In andern Fällen aber, wo die Scene keinen Pallast darzustellen hatte, war eine besondre Decoration der Hinterwand unumgänglich nöthig, man müsste denn etwa mit Böttiger annehmen, dass die Alten sich alle diese Gegenstände bloss gedacht hätten, ohne in der That etwas davon auf der Scene, deren Hintergrund überhaupt nichts darstellte, als eine nackte Wand,

---

1) V. 554 *χωρὶς ξενῶνές εἰσιν, οἷ σ' εἰσάξομεν* cf. 557 sqq.

2) IV, 125 *τὸ δὲ κλισίον ἐν κωμῳδίᾳ παράκειται παρὰ τὴν οἰκίαν, παραπετάσματι δηλούμενον. καὶ ἔστι μὲν σταθμὸς ὑποζυγίων. καὶ αἱ θύραι αὐτοῦ μείζους δοκοῦσι, καλούμεναι κλισιάδες, πρὸς τὸ καὶ τὰς ἁμάξας εἰσελαύνειν καὶ τὰ σκευοφόρα. ἐν δὲ Ἀντιφάνους Ἀκεστρίαις καὶ ἐργαστήριον γέγονε τὸ καλούμενον κλισίον.*

zu erblicken.[1]) Da ich mich indessen mit der Annahme eines Verfahrens, das durch die directen Aeusserungen der Alten über ihre Skenographie und den Aufwand, den sie bei ihren Aufführungen gemacht haben, widerlegt wird und überdiess in der Anwendung seine Inconvenienzen gehabt haben müsste, keinesweges einverstanden erklären kann, so sehe ich mich genöthigt, in die Meinung derer einzustimmen, welche glauben, dass vor der Hinterwand der Scene bei den Schauspielen stets eine Decorationswand errichtet war, die den jedesmaligen Ort der Handlung darzustellen hatte.

Pollux ist indessen mit seiner Theorie von den drei Thüren noch nicht zu Ende. Er bringt noch bei, dass die mittelste stets der Aufenthalt des Protagonisten, die zur Rechten der des Deuteragonisten, die zur Linken der des Tritagonisten gewesen sei,[2]) woraus man abgenommen hat, diese Personen seien stets aus jenen Thüren aufgetreten. Es giebt in der That ein Stück, auf welches diese Auslegung im Grossen Anwendung finden könnte. In der Medea des Euripides waren offenbar drei Häuser mit drei verschiednen Thüren abgebildet. Das mittelste gehört der Medea,[3]) das zur einen Seite dem Jason und der Kreusa, das zur andern dem Kreon. Die beiden letzteren waren, wie aus dem Stück

1) Die Stelle ist zu merkwürdig, als dass ich sie meinen Lesern nicht ausführlich mittheilen müsste. „Die Alten,“ sagt Böttiger über die Entwickelung des Ifflandischen Spiels S. 124 (kleine Schriften I. S. 401) „hatten drei verschiedne Thüren im Hintergrunde des Theaters. Die Mittelthür bezeichnete einen königlichen Pallast, das Haus eines attischen Bürgers im Lustspiele, den Eingang in eine Hauptgrotte im Schäfer- und Satyrspiele. Eben diese Bewandniss hatte es mit den beiden Seitenthüren. Die zur Rechten bezeichnete im Trauerspiele das Haus des königlichen Gastfreundes, im Lustspiele das Haus eines andern Bürgers, der die zweite Rolle im Stücke hatte, die zur Linken einen wüsten Tempel oder auch den Ausgang auf einen offnen Platz u. s. w. Man würde sehr Unrecht thun, wenn man sich diese Thüren als wirklich gemalte Häuser, Tempel und Palläste vorstellen wollte, deren Fronte in die Strasse hinausgegangen sei. Es waren, dünkt mich, blosse Thüren in der Querwand der Hinterbühne. Aber man dachte sich dabei die Tempel, Häuser, Grotten. Man war gleichsam stillschweigend darüber übereingekommen und es beruhte bloss auf dem geschickten Spiele der singenden und recitirenden Schauspieler, dass sich die Zuschauer bei diesen auf conventionelle Zeichen gegründeten Vorstellungen vielleicht noch reiner und ungestörter in das Drama selbst hinein denken konnten, als wie bei unsern oft kläglich genug aus Pappe geschnitzelten oder gemalten Tempeln, Häusern und Grottendecorationen.“ Wunderbare Verirrung der Gelehrsamkeit! Wann werden wir aufhören, uns selbst herabzusetzen und die Alten über Absurditäten glücklich zu preisen, die wir ihnen andichten!

2) VI, 124 *τριῶν δὲ τῶν κατὰ τὴν σκηνὴν θυρῶν ἡ μέση μὲν πᾶν τὸ πρωταγωνιστοῦν τοῦ δράματος. ἡ δὲ δεξιὰ τοῦ δευτεραγωνιστοῦντος καταγώγιον. ἡ δὲ ἀριστερὰ τὸ εὐτελέστατον ἔχει πρόσωπον.*

3) V. 134.

hervorgeht, von einander getrennt.[1]) Medea würde daher als Protagonist die mittelste Thür, Jason als Deuteragonist die zur Rechten, Kreon als Tritagonist die zur Linken haben. Es stimmt sogar noch damit überein, dass der Deuteragonist, der zugleich den Boten geben konnte, in dieser Gestalt ebenfalls aus der Thür zur Rechten kam, wogegen der Tritagonist, der ausser dem Kreon wahrscheinlich auch den Aegeus und den Pädagogen zu geben hatte, im ersteren Fall durch die Parodos aus der Fremde kam, im zweiten Fall aber wenigstens in die mittelste Thür gehn musste. Die Amme endlich, die nur vom Deuteragonisten gegeben werden konnte, widerspricht auch in sofern, als auch sie ohne Zweifel nur in das Haus der Medea und nicht in das des Jason gegangen sein kann, was consequenter Weise hätte geschehn müssen. Somit hätten wir eine Uebereinstimmung im Grossen, aber diese nur bei Einer Tragödie — Eine unter zweiunddreissig! — Denn in keiner andern wird man eine ähnliche Anordnung wahrnehmen. Die Personen kommen und gehn, wie es die Handlung mit sich bringt, ohne sich im mindesten an jene Beschränkung zu binden, ja es giebt eine Anzahl von Tragödien, in denen die Anlage von drei Thüren in der Hinterwand der Bühne vollkommen unstatthaft ist, so im Prometheus und in den Schutzflehenden des Aeschylos, im Oedipus auf Kolonos, im Philoktet und andern.

Mir däucht, diese Betrachtung reicht vollkommen hin, um uns entweder jene Notiz als eine unbegründete zu verdächtigen, oder Zweifel an der Richtigkeit der bisherigen Interpretation zu erregen. Den letzten Weg hat schon Hermann eingeschlagen und die Behauptung aufgestellt, die Namen des Protagonisten u. s. w. hätte Pollux von dem Range der in dem Schauspiele vorkommenden Personen, nicht von den Schauspielern selbst gebraucht,[2]) aber diese Bedeutung des Wortes ist meines Wissens sonst nicht nachweisbar. Pollux spricht auch hier, wie ich überzeugt bin, nur von den bekannten drei Schauspielern des alten Dramas, aber er ist unschuldig an der Schlussfolge, die man aus seinen Worten gezogen hat. Er sagt nur, dass jene drei Thüren in der Hinterwand ihren Aufenthaltsort (*καταγώγιον*) bezeichneten, keineswegs, dass sie ihr Auftreten bedingten. Mit andern Worten: hinter jenen drei Thüren lagen die Ankleidezimmer für die drei Schauspieler. Diess bestätigt uns Eukleides bei Tzetzes, der von dem *ἄγγελος* sagt, dieser käme von der rechten Seite des Theaters und ginge nach der linken, der *ἐξάγγελος* dagegen, der den auf der Scene Befindlichen zu verkündigen hätte, was im Innern des Hauses vorginge, durchschritte das Zimmer, oder, wie er

1) V. 1174 u. 1201.
2) opusc. VI. p. II. p. 173.

sich ausdrückt, die Stoa, zur Linken.[1]) Diese gehörte unzweifelhaft dem Tritagonisten, und lag hinter der Thür zur Linken, die ihm Pollux als Aufenthaltsort anweist. Sie correspondirte aber wahrscheinlich mit einer der Thüren des Pallastes, den man auf der Scene darzustellen pflegte, wie die des Protagonisten mit der Mittelthüre und die des Deuteragonisten mit der, die zu dem Gastzimmer führte.

Ausser den drei Thüren in der Hinterwand nennt Pollux noch zwei andre, an denen die Periakten befestigt sind, von welchen die auf der rechten Seite Dinge darstellen soll, die ausserhalb der Stadt befindlich sind, die zur linken solche, die auf die Stadt und am meisten auf den Hafen Bezug nehmen. Auch Meergötter soll diese Periakte herbeiführen, wie überhaupt Alles, was die Maschine (*μηχανή*) wegen zu grosser Schwere nicht tragen kann. Wenn man aber die Periakten dreht, so soll die zur rechten Hand den Ort, beide die Gegend verändern.[2]) Wir verbinden hiermit eine Notiz über die Beschaffenheit der Periakten, die sich in den Text des Vitruv verirrt hat. Dort werden die Periakten dreiseitige Prismen genannt, die auf jeder Seite eine verschiedne Decoration haben und die, wenn die Scene verändert werden soll, gedreht werden um dem Zuschauer ein andres Bild zu zeigen. Auch erwähnt der Verfasser dieser Worte, dass sich bei den Periakten vorspringende Ecken befunden hätten, die (auf dem römischen Theater) den Weg einerseits vom Forum, andrerseits von der Fremde aus auf die Scene gebildet hätten.[3]) Wenn es hiernach nicht

1) Rhein. Mus. IV. S. 405 V. 101 ff.

ὃς δ' ἂν τὰ ἔξω τοῖς ἔσωθε μηνύει,
εἴληχε, φησὶν, ἀγγέλου κλῆσιν φέρειν·
ἐκ δεξιῶν βαίνει δὲ πρὸς λαιὸν μέρος·
ἐξάγγελος πάλιν δὲ τὴν κλῆσιν φέρει,
τοῖς ἐκτὸς ὅστις μηνύει τὰ τῶν ἔσω,
διὰ στοᾶς δ' ἔβαινε τῆς λαιᾶς τότε.

2) IV, 126 *παρ' ἑκάτερα δὲ τῶν δύο θυρῶν τῶν περὶ τὴν μέσην ἄλλαι δύο εἶεν ἄν, μία ἑκατέρωθεν, πρὸς ἃς αἱ περίακτοι συμπεπήγασιν. ἡ μὲν δεξιὰ τὰ ἔξω πόλεως δηλοῦσα, ἡ δ' ἀριστερὰ τὰ ἐκ πόλεως, μάλιστα τὰ ἐκ λιμένος. καὶ θεούς τε θαλαττίους ἐπάγει καὶ πάνθ' ὅσα ἐπαχθέστερα ὄντα ἡ μηχανὴ φέρειν ἀδυνατεῖ· εἰ δὲ ἐπιστρέφοιεν αἱ περίακτοι ἡ δεξιὰ μὲν ἀμείβει τόπον, ἀμφότεραι δὲ χώραν ὑπαλλάττουσι.* Unter der *μηχανή*, von der es heisst, dass sie nicht im Stande wäre, so grosse Lasten zu tragen, wie die Periakte, ist hier nicht jene bekannte Maschine zu verstehn, welche die Götter plötzlich erscheinen liess, sondern die Flugmaschine, *αἰώρημα*, die Suidas s. v. *ἑώρημα* ebenfalls *μηχανή* nennt.

3) V, 6, 8. Ipsae autem scenae suas habent rationes explicatas, ita ut mediae valvae ornatus habeant aulae regiae, dextra ac sinistra hospitalia; secundum autem ea spatia ad ornatus comparata, quae loca graeci *περιάκτους* dicunt ab eo, quod machinae sunt in iis locis versatiles trigonoe, habentes in singula tres species ornationis, quae, quum aut fabularum mutationes sint futurae, seu deorum adventus cum tonitribus repentinis, versentur, mutentque speciem ornationis in frontes. Secundum ea loca versurae sint procurrentes, quae efficiunt, una e foro, altera a peregre,

mehr zweifelhaft sein kann, dass die Periakten auf dem griechischen Theater die Stelle unsrer Coulissen vertraten (ein Umstand, der sogar einige Alterthumsforscher dazu verleitet hat, sie in unbestimmter Anzahl anzunehmen, während Pollux nur von zweien spricht), so wird diess noch zum Ueberfluss dadurch bestätigt, dass Pollux sagt, die Katablemen, die, entweder aus Leinwand oder aus Holz verfertigt, vollkommen unsern Decorationen entsprechen, wären auf den Periakten befestigt worden.[1]) Endlich dürfen wir noch die Erklärung des Servius hierher ziehn, welcher sagt, die Scene sei eine doppelte gewesen: eine drehbare und eine ziehbare. Drehbar sei sie dann gewesen, wenn sie plötzlich durch eine Art von Maschinen umgewandt worden wäre und eine andre Aussenseite in ihrer Malerei gezeigt hätte; ziehbar dann, wenn aus der Täfelei, die man zu beiden Seiten auseinander gezogen habe, ein dahinter liegendes Bild hervorgetreten sei.[2]) Es scheint keinem Zweifel unterworfen, dass man unter der drehbaren Scene die Periakten, unter der ziehbaren die Hinterwand der Bühne zu verstehn hat. Houel hat in Tauromenium noch die Ueberbleibsel dieser drehbaren Scene gefunden und giebt davon Nachricht. Sie erreichen die vollkommne Höhe der ganzen Mauer.[3])

---

aditus in scenam. Ich habe oben gesagt, dass ich diese Stelle nicht für echt halte. Dies geschieht aus drei Gründen, 1) stehn beide §§, sowohl 8 als 9 der Schneiderschen Ausgabe, durchaus nicht in Zusammenhang mit dem Zweck Vitruvs, denn sie können den Baumeister nichts lehren, was nicht schon im Vorhergehenden hinlänglich auseinandergesetzt war. Die ganze Erklärungsweise der Oertlichkeit hat auch mehr das Ansehn, als ob sie von einem gelehrten Grammatiker ausgeht, wie von einem praktischen Architekten. 2) ist es eine sehr ungeschickte Art der Verbindung, wenn der Verfasser dieser Worte sagt spatia ad ornatus comparata, quae loca graeci *περιάκτους* dicunt, denn wer hat jemals jene Räume Periakten genannt und nicht die Maschinen selbst? 3) ist der Zusatz von den Göttern, die unter Donner und Blitz herabfahren, ungeschickt und absurd. Deshalb ist er auch oben nicht mit in den Text aufgenommen. — Die Interpolation erstreckt sich aber noch weiter. Wie es mir scheint, so gehört auch der § 9 dazu, und Vitruvs Worte beginnen erst mit c. VII, was unmittelbar an c. VI. § 7 anzuschliessen ist. So gewinnen wir auch für das 6te Kapitel einen genügenden Schluss.

1) Poll. IV. 131 *καταβλήματα δὲ ὑφάσματα ἢ πίνακες ἦσαν, ἔχοντες γραφὰς τῇ χρείᾳ τῶν δραμάτων προσφόρους· κατεβάλλετο δὲ ἐπὶ τὰς περιάκτους, ὄρος δεικνύντα ἢ θάλατταν ἢ ποταμὸν ἢ ἄλλο τι τοιοῦτον.*

2) Serv. ad Virg. Georg. III, 24. Scena, quae fiebat, aut versilis erat, aut ductilis. Versilis tum erat, quum subito tota machinis quibusdam convertebatur et aliam picturae faciem ostendebat. Ductilis tum, quum tractis tabulatis huc atque illuc species picturae notabatur interior. Diese Stelle, deren Erklärung Genelli S. 57 Not. 5 nicht ganz geglückt ist, wird in treffender Weise von seinem Recensenten a. a. O. erläutert und zugleich bemerkt, dass es den Worten Virgils scena ut versis discedat frontibus bis auf den Buchstaben entspricht, wenn unser Autor sagt versentur mutentque speciem ornationis in frontes.

3) Voyage pittoresque des isles de Sicile etc. T. II. p. 38. Je trouve

In Bezug auf die Worte des Pollux finden wir noch Einiges zu bemerken. Dass seine Bestimmung über die Seite der Heimath und der Fremde nur von solchen Stücken hergenommen sein kann, die vor einer Stadt spielen, und ihre Zahl ist nicht so gross, wie man gewöhnlich annimmt, [1]) liegt auf der Hand. Ein noch speciellerer Fall muss ihm vorgeschwebt haben, wenn er sagt, dass gerade nur die Periakte zur Rechten, wenn man sie drehte, den Ort veränderte, denn warum sollte diess nicht auch bei der zur Linken haben der Fall sein können? Vielleicht dachte er an den Ajas des Sophokles. Sophokles stellte in diesem Stück die Scene ganz so dar, wie sie Homer in der Iliade beschreibt: die Zelte und Schiffe des Ajas bildeten die äusserste Flanke des Lagers. [2]) Man sah daher dasselbe wohl nur, wie es von dieser Seite in die Scene hineinragte, während der Hellespont den Hintergrund bildete. Auf der andern Seite war öder Strand. Es brauchte daher bei der Veränderung der Scene nur eine der Periakten, die auf der Seite des Lagers, gedreht zu werden und dies war vielleicht, wie Pollux anzudeuten scheint, die zur Rechten.

Pollux fährt mit folgenden Worten fort: „Von den Zugängen freilich führt der von der rechten Seite entweder vom Felde oder vom Hafen oder von der Stadt her; diejenigen, die zu Lande von andern Gegenden herkommen, gehn durch den andern. Sie treten aber in die Orchestra ein und besteigen die Bühne vermittelst einer Treppe, deren Stufen *κλιμακτῆρες* genannt werden.“ [3]) Statt unsrer eignen Reflexion lassen wir zur Erklärung dieser Stelle eine Note von Buttmann sprechen, der in seinen Anmerkungen zu Rodes Uebersetzung des Vitruv Folgendes beibringt: „Sonderbar ist der Widerspruch, der zwischen diesen Eingängen und den Drehmaschinen herrscht. Die l i n k e Drehmaschine stellt Stadtgegenstände vor und doch traten

---

de chaque coté des entrées laterales des enfoncemens triangulaires dans toute la hauteur du mur. — Je pense, qu' il pouvait servir aux decorations, qu' on plaçait par dessous l' architecture. Bekanntlich fand auch Winkelmann auf dem Herculanischen Theater die eherne Mutter einer Schraube, in der sich die Spille einer Periakte gedreht haben kann.

1) Euripides, der alles motiviren muss, hat in seiner Andromache diesen Umstand dadurch erklärt, dass der Vater des Helden, der Regent des Landes, noch am Leben ist, woher sich denn der Sohn vor der Stadt sein eignes Haus baut. V. 22. Ein Gleiches ist für seine Alkestis anzunehmen.

2) cf. Musg. ad v. 4.

3) IV, 126 *τῶν μέντοι παρόδων ἡ μὲν δεξιὰ ἀγρόθεν ἢ ἐκ λιμένος ἢ ἐκ πόλεως ἄγει· οἱ δὲ ἀλλαχόθεν πεζοὶ ἀφικνούμενοι κατὰ τὴν ἑτέραν εἰσίασιν. εἰσελθόντες δὲ εἰς τὴν ὀρχήστραν ἐπὶ τὴν σκηνὴν διὰ κλιμάκων ἀναβαίνουσι. τῆς δὲ κλίμακος οἱ βαθμοὶ κλιμακτῆρες καλοῦνται.* Die *πεζοὶ* erklärt schon Buttmann sehr richtig nicht für Fuss- sondern für Landreisende. Das *εἰς* statt *κατά* ist von Hermann geändert, Jen. Littzt. v. 20. Juni 1843 No. 20 ff.

die, die von der Stadt kommen, durch den rechten Eingang auf. Ich glaube nicht, dass dies von einem Fehler im Text herrührt, denn Pollux scheint durch die Partikel μέντοι, womit er den Absatz von den Seitengängen beginnt, ihn ausdrücklich dem Vorhergehenden entgegenzustellen. Man muss also wohl annehmen, dass die Drehmaschinen rechts und links hiessen in Bezug auf die rechte und linke Hand derer, die durch die Thüren in der Scene, bei welchen sie liegen, zumal durch die Mittelthür, eintreten. Die Seitengänge hingegen, die nicht auf der Bühne gelegen haben können, da die Eintretenden erst vom Orchester auf dieselben steigen mussten, müssen vom Theater aus beurtheilt werden. Also fällt der rechte Eingang und die linke Periaktos auf eine Seite." Diese Betrachtungsweise wird um so mehr auf unsre Zustimmung rechnen dürfen, wenn wir uns erinnern, dass die Construction des Proskenions nach Vitruv ganz in derselben Art verstanden werden muss und dass man mit Recht jene Eingänge in die Orchestra von Seiten der Zuschauer aus benannte, weil sie hauptsächlich für diese bestimmt waren und nur gelegentlich bei der Aufführung der Stücke von den Schauspielern benutzt wurden.

Doch diess Bedenken ist nicht das einzige, was gegen die vorliegende Stelle erhoben worden ist. Man hat die ganze Nachricht, dass die Schauspieler auf die angegebne Art die Scene betreten hätten, in Zweifel gezogen und die Glaubwürdigkeit des Pollux in diesem Punkt bestritten. Man hat behauptet, es gäbe in dieser Hinsicht keinen Unterschied zwischen der Behandlung der griechischen und römischen Bühne und die Schauspieler, die überhaupt auf der Orchestra nichts zu thun hätten, wären stets aus jenen Thüren aufgetreten, vor denen die Periakten standen, wenn sie nicht etwa die Scene von den drei Haupteingängen in der Hinterwand aus betraten. Diese Meinung wurde zuerst, soviel mir bekannt geworden ist, von dem Recensenten Genellis in der Leipz. Litteraturzeitung mit Entschiedenheit und ohne Einschränkung ausgesprochen.[1]) Später ist sie bekanntlich mit der Modification wiederholt worden, dass man der Komödie wohl in diesem Punkt eine grössere Freiheit zuzugestehn habe, als der Tragödie.[2]) Ich habe den Versuch gewagt, die Autorität des Pollux dagegen zu vertheidigen[3]) und aus der Tragödie selbst die Gründe zu

1) Jahrgang 1818 No. 239 S. 1911, 1917, 1918, 1919. Ihr tritt auch O. Müller bei: Rhein. Mus. Jahrg. V. S. 350 vgl. Hermann in der Jen. Littzt. v. 20. Juni 1843 No. 20 ff.

2) über die Antigone des Sophokles, drei Abhandlungen, herausgegeben von F. Förster.

3) Sie war bis dahin anerkannt von Groddeck: de theatri partibus s. Wolfs Analekten Bd. II. S. 105, von Buttmann, in der so eben angeführten Note, von Rode, der sogar die beiden Seitengänge auf der Scene bei Pollux nicht statuiren will und deshalb den Text ändert, von Genelli

entwickeln unternommen, die uns geneigt machen können, ihm beizustimmen;[1]) da ich indessen wohl weiss, dass ich aus dem Schweigen derer, die die entgegenstehende Ansicht theilen, nicht auf Zustimmung zu schliessen berechtigt bin und um jeden Preis den Schein zu vermeiden trachte, als ob es mir um eine leichtfertige Opposition gegen Männer zu thun wäre, vor denen ich die tiefste Ehrfurcht hege, so erlaube ich mir, die angeregte Frage hier nicht mehr als eine vereinzelte, sondern aus dem Gesichtspunkte des Ganzen noch einmal zu erörtern.

Aristophanes lässt in seinen Rittern den Demosthenes, der sich auf dem Logeion befindet, zu dem Wursthändler, der so eben im Auftreten begriffen ist, sagen: „Komm herauf, der Du als Retter für die Stadt und uns erschienen bist.“ [2]) Dazu macht ein Scholiast die Bemerkung: „er sagt diess, damit jener aus der Parodos auf das Logeion hinaufsteigen soll.“ Ein andrer fragt: „Warum aber aus der Parodos? Diess scheint nicht nöthig,“ beantwortet aber die Frage mit den Worten: „Man muss sagen, dass man *ἀναβαίνειν* gebrauchte, um auszudrücken, dass jemand das Logeion betrat, was auch vorliegt; denn man sagte *καταβαίνειν*, wenn es jemand verliess, nach der alten Sitte.“ — „Das *ἀνάβαινε*,“ setzt ein Dritter hinzu, „deutet also darauf hin, dass sich jener in der Orchestra befand.“[3]) Aus diesen Worten geht so viel hervor, dass wenigstens zwei Erklärer glaubten, der Wursthändler sei aus dem Haupteingange zunächst auf die Orchestra gegangen und habe, nach der Auffoderung des Demosthenes, sodann das Logeion bestiegen.[4]) Wichtiger aber als diese Bemerkung ist die, dass man „einer alten Sitte“ zufolge von den Auftretenden *ἀναβαίνειν*, von den Abgehenden *καταβαίνειν* sagte.

Der nächstliegende Gedanke, den man damit verbinden kann, scheint der zu sein, dass der Scholiast auf den Sprachgebrauch Rücksicht nahm und andeutet, die Ausdrucks-

und neuerdings noch von Sommerbrodt: rerum scenicarum capita selecta diss. inaug. Berol. 1835 p. 27. Besondere Erwähnung verdient noch Stieglitz: Archäologie der Baukunst Th. II. S. 171.

1) s. meine Schrift: über die Eingänge zu dem Proscenium und der Orchestra des alten Griechischen Theaters. Berlin 1842.

2) V. 149 *ἀνάβαινε σωτὴρ τῇ πόλει καὶ νῷν φανείς.*

3) schol. ad h. v. *ἵνα, φησὶν, ἐκ τῆς παρόδου ἐπὶ τὸ λογεῖον ἀναβῇ. διὰ τί οὖν ἐκ τῆς παρόδου; τοῦτο γὰρ οὐκ ἀναγκαῖον. λεκτέον οὖν, ὅτι ἀναβαίνειν ἐλέγετο τὸ ἐπὶ τὸ λογεῖον εἰσιέναι, ὃ καὶ πρόσκειται. λέγεται γὰρ καταβαίνειν τὸ ἀπαλλάττεσθαι ἐντεῦθεν ἀπὸ τοῦ παλαιοῦ ἔθους. ὡς ἐν θυμέλῃ δὲ τὸ ἀνάβαινε.* vgl. Hermann in der Jen. Littzt. v. 20. Juni 1843 No. 20.

4) Ich behaupte dies mit Zuversicht nur von den zwei letzten, weil der erste möglicher Weise unter *πάροδος* den Seiteneingang auf der Scene verstanden haben kann, wenn schon dies nicht glaublich ist, da *παροδος*, wie oben bemerkt, ohne Zusatz den Haupteingang in die Orchestra zu bezeichnen pflegt.

weise *ἀναβαίνειν ἐπὶ τὴν σκηνήν* sei ausser Gebrauch gekommen und man habe statt dessen späterhin *εἰσιέναι* gesagt. Aber in diesem Fall würde er sich geirrt haben. Der Ausdruck *ἀναβαίνειν* kommt nicht nur bei Plato [1]) vor, sondern auch bei Lucian [2]) und ist sogar noch ganz gewöhnlich bei Artemidor. [3]) Dagegen wird auch *εἰσιέναι* nicht nur bei späteren Schriftstellern gefunden, sondern ist der gewöhnliche Ausdruck für Auftreten schon bei Plato [4]) und Aeschines. [5]) Es bleibt daher nichts übrig, als dass der Scholiast, der die Sprache mit seinem *παλαιὸν ἔθος* nicht meinen konnte, die Sache meinte. Er deutet uns an, dass die Sitte, die Scene vermittelst jener Treppen, von denen Pollux spricht, zu besteigen, mit der Zeit einer andern gewichen ist, wo man dieselbe aus den Seiteneingängen betrat. [6]) Da nun aber die Klassiker von ihren Commentatoren vorzugsweise die Alten (*οἱ παλαοί*) genannt werden und der Scholiast es jedenfalls hätte sagen müssen, wenn er diese Bemerkung nicht ganz allgemein verstanden wissen wollte, so scheint daraus hervorzugehn, dass er mit Pollux im Einverständniss ist.

An einer andern Stelle, im Frieden V. 726, fragt Trygäos, der sich auf dem Logeion befindet, indem er nach Hause gehn will, den Hermes: „Wie soll ich aber nun hinunterkommen?" worauf ihm jener zur Antwort giebt: „Nur Muth! ganz schön! Hier dicht bei der Göttin!" [7]) Hierzu bemerkt ein alter Erklärer: „das Gespräch im Himmel nimmt ein Ende. Er will nach der Orchestra

---

1) sympos. p. 194 B. *ἰδὼν δὲ τὴν σὴν μεγαλοφροσύνην, ἀναβαίνοντος ἐπὶ τὸν ὀκρίβαντα μετὰ τῶν ὑποκριτῶν καὶ βλέψαντος ἐναντίον τοσούτου θεάτρου, μέλλοντος ἐπιδείξεσθαι σαυτοῦ λόγους.*

2) opp. III. p. 265 ed. Jac. (Calumn.) *σχεδὸν γὰρ τὰ πλεῖστα τῶν ἐν τῇ σκηνῇ ἀναβαινόντων κακῶν εὕροι τις ἂν ὑπὸ τῆς ἀγνοίας καθάπερ ὑπὸ τραγικοῦ τινος δαίμονος κεχορηγημένα.*

3) *Ὀνειροκρ.* III. c. 13 p. 169 (ed. Reiff.) *ἀγαθὸν δὲ καὶ τοῖς ἐπὶ σκηνὴν ἀνερχομένοις διὰ τὸ ἐν ὑποκρίσει ἔθος· πολλάκις δὲ καὶ θεῶν πρόσωπα ἀναλαμβάνουσι.* cf. II. c. 3. p. 133 u. c. 69 p. 251, wo die Schauspieler *οἱ ἐπὶ θυμέλην ἀναβαίνοντες* genannt werden.

4) von den Dichtern de. legg. VII. p. 817 d. *σκηνάς τε πήξαντας κατ' ἀγορὰν καὶ καλλιφώνους ὑποκριτὰς εἰσαγομένους.* Aesch. adv. Ctes. II. § 77 p. 189 Br. *τῶν τραγικῶν ποιητῶν τῶν μετὰ ταῦτα ἐπεισαγόντων.*

5) Aesch. l. l. §. 68 p. 169 *μελλόντων τραγῳδῶν εἰσιέναι.*

6) In einen frappanten Gegensatz treten die Worte *εἰσιέναι* und *ἀναβαίνειν* in der Erzählung des Polybios bei Athen. XIV, 615. Dort heisst es *μεταπεμψάμενος γὰρ τοὺς ἐκ τῆς Ἑλλάδος ἐπιφανεστάτους τεχνίτας καὶ σκηνὴν κατασκευάσας μεγίστην ἐν τῷ κίρκῳ πρώτους εἰσῆγεν αὐλητὰς ἅμα πάντας. τούτους δὲ στήσας ἐπὶ τὸ προσκήνιον μετὰ τοῦ χοροῦ αὐλεῖν ἐκέλευσεν ἅμα πάντας.* Späterhin *ἔτι δὲ τούτων ἐκ παρατάξεως ἀγωνιζομένων ὀρχησταὶ δύο εἰσήγοντο μετὰ συμφωνίας εἰς τὴν ὀρχήστραν. καὶ πύκται τέσσαρες ἀνέβησαν ἐπὶ τὴν σκηνὴν μετὰ σαλπιγκτῶν καὶ βυκανιστῶν.* Man sieht deutlich, dass die Flötenspieler und die Chöre die Scene von den Seitenzugängen aus betraten, wogegen die vier Ringer mit den Trompetern und Paukern sie von vorne aus bestiegen.

7) V. 726 *Τρυγ. πῶς δῆτ' ἐγὼ καταβήσομαι; Ἑρμ. θάῤῥει, καλῶς τῇδὶ παρ' αὐτὴν τὴν θεόν.*

auf Stufen herabsteigen. Der Alte fasst die Friedensgöttin an und steigt mit ihr auf die Orchestra herunter. Wahrscheinlich war auch der Chor auf die Scene gegangen, um die Friedensgöttin aus der Grube zu holen."[1]) Hieraus scheint soviel hervorzugehn, dass der Scholiast, welcher annahm, die Scene selbst habe während des vorhergehenden Gesprächs den Himmel dargestellt, glaubte, Trygäos müsste, wenn er von dort nach Hause gehn wollte, denselben Weg einschlagen, den der Wursthändler nahm, als er von Hause kam, um auf dem Markt seine Waare zu verkaufen.

Nach dieser Analogie aber werden wir nun auch V. 1152 in den Ekklesiazusen zu beurtheilen haben, wo der Chor sagt, dass er ein Lied singen wollte, während die Dienerin herunter käme,[2]) und nicht anders wird es zu verstehn sein, wenn Aristophanes in den Acharnern V. 954 einen Böotier zu seinem Diener, den er fortschickt, sagen lässt, er solle sich in Acht nehmen, dass er beim Heruntertragen nichts zerbräche,[3]) denn wenn er damit hätte ausdrücken wollen, der Diener solle sich beim Nachhausetragen in Acht nehmen, so würde er, um den Gegensatz von Stadt und Land auszudrücken, *ἀναφέρειν* statt *καταφέρειν* haben gebrauchen müssen. Endlich dürfen wir auch die Aeusserung des Mechanikers Athenäos nicht vergessen, der uns ausdrücklich bestätigt, dass jene Treppen, die zum Proscenium hinaufführten, den Hypokriten zum Gebrauch gedient hätten,[4]) ein Ausdruck, mit dem er entweder sagen wollte, dass die scenischen Schauspieler vorzugsweise dieselben benutzt hätten, oder der, wenn er das Wort in seiner ausgedehntesten Bedeutung bezeichnen sollte, wenigstens die Sceniker nicht ausschliessen kann.

Um auch die Abbildungen nicht zu übergehn, die auf die vorliegende Frage Bezug haben können, müssen wir auf zwei Vasengemälde aufmerksam machen,[5]) die, nach Scrofanis geistreicher Erklärung, ein paar Scenen aus dem gefesselten Prometheus auf dem athenischen Theater darstellen. Man sieht auf beiden die Schausitze des athenischen Theaters, daneben den Haupteingang. Auf der einen ist Jo eben im Begriff durch denselben hereinzutreten, auf der andern sieht man in demselben einen Donnerkeil abgebildet, zum Zeichen, dass Hermes, der dem ungehorsamen Titanen die Befehle des Zeus überbringt, auch

---

1) *κατέλυσε τοῦ οὐρανοῦ τὴν ὑπόκρισιν. κάτεισι γὰρ ἐπὶ τὴν ὀρχήστραν κλίμαξιν. ἐχόμενος δὲ τῆς Εἰρήνης καταβαίνει ὁ πρεσβύτης ἐπὶ τὴν ὀρχήστραν. ἴσως δὲ καὶ χορὸς ἀνῆλθεν εἰς τὴν ἀναγωγὴν τῆς Εἰρήνης.* Das *ἀνελθεῖν* steht hier ganz so, wie man es von der Rednerbühne zu gebrauchen pflegt.

2) *ἐν ὅσῳ δὲ καταβαίνεις, ἐγὼ Ἐπᾴσομαι μέλος τι μελλοδειπνικόν.*

3) *ἴθι δῆθ᾽, ὑπόκυπτε τὴν τύλαν, Ἰσμήνιχε,*
χὤπως κατοίσεις αὐτὸν εὐλαβούμενος.

4) Vett. Mathem. ed. Thevenot. p. 8 *κλιμάκων γένη, παραπλήσια τοῖς τιθεμένοις ἐν τοῖς θεάτροις πρὸς τὰ προσκήνια τοῖς ὑποκριταῖς.*

5) s. Taf. II. Fig. I. u. II.

von dieser Seite auftritt. Was aber die Komödie angeht, so zeigt uns ein andres Vasenbild drei Figuren derselben auf der Treppe des Proskenions, von denen zwei bemüht sind, ihren Mittelsmann durch Ziehen und Stossen aufs Logeion zu bringen.[1])

Wenn es somit, wie ich glaube, ausser Zweifel gestellt ist, dass die Bemerkung des Pollux eine ganz allgemeine Geltung hat, sowohl für Komödie wie für Tragödie, so ist es freilich schwerer anzugeben, wie ausgedehnten Gebrauch die Griechen von dieser Sitte gemacht haben. Es giebt Handlungen, die nur auf der Orchestra vorgehn konnten, so z. B. die Scene des Chores mit dem Herold in den Schutzflehenden des Aeschylos und die Eingangsscene in dem gleichnamigen Stück des Euripides; im Uebrigen scheint die Orchestra meistens nur ein Durchgangsort für die scenischen Schauspieler gewesen zu sein. Andrerseits lässt sich eben so wenig behaupten, dass die Scene in den von Pollux angegebnen Fällen überall auf diese Weise betreten worden ist. Ein plötzliches Erscheinen wie das des Odysseus im Philoktet V. 974 oder das des Boten in der Iphigenie in Aulis V. 416 ist mit einem Gange über die Orchestra nicht wohl verträglich. Aber diess scheinen nur Ausnahmen von der Regel zu sein, die am deutlichsten hervortritt, wenn man die Scenerie in dem Orest des Euripides mit der in der Elektra vergleicht. In dem erstgenannten Stück vertheilt sich der Chor, um die Zugänge zur Scene zu besetzen. Da nur von zwei Richtungen die Rede ist, welche eingeschlagen werden und im Folgenden nur zwei verschiedne Stimmen wahrgenommen werden, so lässt sich nicht annehmen, dass mehr als zwei Zugänge besetzt wurden.

---

1) Taf. V. Ich glaube nicht, dass es nach dieser Auseinandersetzung nöthig sein möchte, die Einwendungen Hermanns in der Jen. Littzt. v. 20. Juni 1843 No. 20 zu widerlegen, doch lässt meine Ehrfurcht vor dem Namen dieses ausgezeichneten Gelehrten nicht zu, dass ich sie mit Stillschweigen übergehe. Hermann sucht zu erweisen, dass Pollux mit seinen ϑύραι IV, 126 eigentlich die πάροδοι gemeint habe und citirt dafür den Vitruv, der nur von aditus an jener Stelle spricht. Aber Pollux that Recht, diese beiden Dinge von einander zu trennen, denn aus der Midiana ersehn wir, dass jene Zugänge, die von den Paraskenien aus auf die Bühne führten, zu verschliessen waren, also jedenfalls ihre Thüren gehabt haben müssen, was von den Haupteingängen in die Orchestra im griechischen Theater wenigstens nicht nachweisbar ist. Im Uebrigen aber wird der Text bei Vitruv a. a. O. nicht gut dazu dienen können, um den des Pollux danach zu ändern, weil dieser vom griechischen, Vitruv vom römischen Theater spricht. Dies zeigt nicht nur der Zusammenhang, sondern auch der ausdrückliche Zusatz des aditus a foro, der auf das griechische Theater keine Anwendung leidet. Endlich würde nach Hermanns Emendation § 127 bei Pollux eine empfindliche Lücke bekommen, indem eine Nachricht daraus entfernt würde, die man an dieser Stelle zu erwarten berechtigt ist und deren Unrichtigkeit sich meines Erachtens nicht erweisen lässt, während § 109 einen Zusatz erhielte, der, nach Hermanns eignem Geständniss, beinahe ganz unpassend ist.

„Die einen,“ sagt Elektra, „sollen auf den Fahrweg achten, die andern auf den andern Pfad, der zum Hause führte.“ 1) Gerade dieser Pfad aber ist es, den wir auch in der Elektra des Euripides genannt finden, und das auf eine eigenthümliche Weise. Elektra ist zu ihrem Hause, das sie verlassen hat, zurückgekehrt und findet hier zu ihrer grossen Ueberraschung zwei Fremde, die sich versteckt haben. Voll Angst über dies Begegniss ruft sie dem Chore zu: „Lasst uns fliehn, du auf den Pfad, ich in das Haus, damit wir dem bösen Beginnen dieser Männer entkommen.“ 2) Es ist undenkbar, dass sie dem Chor nicht gerathen haben sollte, den Weg nach Hause einzuschlagen, von woher er gekommen war, denn hätte Elektra unter dem Pfad etwa einen Seitengang der Scene gemeint, in deren Hintergrunde das Haus lag, so wäre der Chor, wenn er sich anders bei dieser Anrede auf der Orchestra befand, den beiden Fremden, denen er entfliehn wollte, gerade entgegengekommen. Es scheint daher wohl mit Sicherheit angenommen werden zu können, dass jener Pfad, von dem der Dichter spricht, für gewöhnlich den Weg zur Stadt bezeichnete und daher von Allen betreten wurde, die von dorther kamen, nicht allein vom Chor, wogegen der Fahrweg auf der andern Seite wohl der Weg aus der Fremde war, derselbe, den Timoleon einschlug, wenn er in die Volksversammlung zu Syrakus fuhr.

Es ist leicht zu sagen, woher diese Sitte des Auftretens bei den Griechen entstanden ist. Sie stammte offenbar aus der Zeit des Thespis, wo man noch keine decorirte Scene hatte, sondern wo der Schauspieler eine blosse Rednerbühne bestieg. 3)

---

1) V. 1249 *στῆθ' αἱ μὲν ὑμῶν τήνδ' ἁμαξήρη τρίβον·*
αἱ δ' ἐνθάδ' ἄλλον οἶμον, ἐς φρουρὰν δόμων.
Eine ganz ähnliche Construction sieht man in den Persern, wo von der einen Seite die Königin Atossa anfangs zu Wagen und mit Gefolge aufgetreten ist, wie Schneider in seiner Ausgabe dieses Stückes aus V. 607—8 richtig geschlossen hat, während der entgegengesetzte Fussweg von Xerxes und seinen Genossen betreten wird. Auch in den Schutzflehenden des Aeschylos kommt der König mit Rossen und Wagen von der einen Seite (v. 180), der ägyptische Herold mit seinen Leuten von der andern.

2) V. 218 *φυγῇ, σὺ μὲν κατ' οἶμον, εἰς δόμους δ' ἐγώ,*
φῶτας κακούργους ἐξαλύξωμεν ποδί.

3) Nach Hermanns Meinung in der Jen. Littzt. v. 20. Juni 1843 No. 20 hat auch der Scholiast des Aristophanes, der oben angeführt ist, mit dem *παλαιὸν ἔθος* jene Zeit gemeint, wo die Choreuten nach Pollux IV, 123, auf den Opfertisch stiegen. Ich kannte diese Ansicht bereits, ehe sie publicirt wurde, denn Hermann war so freundlich, sie mir brieflich mitzutheilen, nachdem ich ihm zur Bestätigung meiner bereits früher ausgesprochnen Behauptung hinsichts des Auftretens der Schauspieler die in jener Recension angeführten Stellen nebst einigen andern, die mir von Belang zu sein schienen, vorgelegt hatte. Hierauf beziehn sich auch dort die Worte: „Man hat mit Poll. IV, 127 den Scholiasten zu Arist. equ. 149 verbunden“ u. s. w. Aber ich kann mich nicht entschliessen, jener Interpretation beizutreten. Von den Anfängen des Dramas und vollends

Denselben Weg, den die Redner späterhin im Theater bei den Volksversammlungen nahmen, eben diesen wählten auch die Schauspieler bei ihrem Auftreten. Aber dass die Griechen trotz der Ausbildung ihrer Scene dennoch so treu an dieser Gewohnheit festhielten, dass jeder der Auftretenden sich zunächst an den Chor wendet, um mit ihm zu sprechen, von ihm Auskunft zu erhalten, ganz unbekümmert um die Personen die auf der Bühne befindlich sind, dass hierdurch der Chor zu einer steten Mittelsperson zwischen dem Innern der sichtbaren und dem Aeusseren der unsichtbaren, nur gedachten Scene wird, diess scheint mit seiner Bedeutung für das griechische Drama in der innigsten Verbindung zu stehn. Denn der Chor, diese Ausgeburt des tiefsten Kunstgefühls, das jemals ein Volk beseelte, war nicht nur die Wurzel des ganzen griechischen Dramas, er war auch der Mittelpunkt, um den sich nicht ein Stück bewegte, sondern alle ohne Ausnahme. Wenn daher der Chor auch, wie Horaz von ihm sagt, oft nichts that, als dass er den Bösen abmahnte und den Guten ermunterte, wenn er auch nur eine Theilnahme an der Handlung verrieth, ohne die mindeste Einwirkung auf dieselbe zu äussern, und, nach dem Ausdruck des Aristoteles, ein κηδευτὴς ἄπρακτος war, so genügte doch schon seine blosse Anwesenheit, dem ganzen Vorgange eine Oeffentlichkeit, eine Würde und Feierlichkeit zu geben, die auf keine andre Weise zu erreichen ist. Auf der Scene sieht man die Geschicke wechseln, die Mächtigsten der Erde sinken von dem Gipfel ihrer Macht ins tiefste Elend hinab, während andre, durch den Willen des Schicksals dazu erkohren, aus dem Staube auf den Thron gehoben werden; nichts dauert, nichts verharrt. Aber der Chor, der allgegenwärtige, der ewig bleibende, der unerschütterliche, er allein ist unbewegt und besingt nichts als die unbezwingliche Allmacht der Götter. Doch nicht allein eine hohe ästhetische Bedeutung hatte der Chor, er hatte auch eine politische. In ihm stellt sich das Volk dar, mit seinem gottesfürchtigen, gottergebnen Sinn in der Tragödie, mit seinen Wünschen, seinen Launen und Unarten in der Komödie. Das Volk aber duldete nicht, sich bei der Handlung des Stückes als blossen Zuschauer behandelt zu sehn. Es war ein echt demokratischer Gebrauch, der es mit sch brachte, dass die Theilnahme an der Handlung, so weit sich dies erreichen liess, ohne die Würde des Chores aufzugeben, durch die besprochne Einrichtung des Auftretens hergestellt

---

von jener Zeit, wo Dithyramb und Tragödie noch nicht einmal streng geschieden waren, wussten die Griechen schon zur Zeit des Aristoteles zu wenig, als dass sich ein Scholiast des Aristophanes auf jene Vorgänge, wie auf eine allgemein bekannte Sitte hätte beziehn können. Was er τὸ παλαιὸν ἔθος nannte, musste auch im Gedächtniss seiner Zeitgenossen leben.

wurde. Es ziemte sich nicht anders, als dass der Auftretende zuerst das Volk in der Orchestra anredete und wenn auch Könige auf der Scene standen. Aber um diess natürlich erscheinen zu lassen, musste er auch in der Orchestra auftreten.

War nun die Anwesenheit des Chores auf der Orchestra die Veranlassung, dass man von der herkömmlichen Sitte nicht abwich, so lässt sich auch daraus abnehmen, was die Veranlassung wurde, dass man diess that. Es war das Verschwinden des Chores von der Orchestra. Im römischen Lustspiel findet man bekanntlich keinen Chor mehr, wenn schon es in scenischer Hinsicht nur eine getreue Nachahmung der griechischen Komödie ist. Die Spuren eines Chores in der römischen Tragödie sind vereinzelt und führen zu keinem allgemein gültigen Resultat. [1]) Aber so viel können wir mit Bestimmtheit annehmen, dass sich der römische Chor in den wenigen Fällen, wo wir ihn noch nachweisen können, nicht mehr auf der Orchestra befand, sondern auf der Scene, denn die Orchestra wurde, wie Vitruv sagt, zu Sitzplätzen für die Senatoren benutzt. [2]) Somit fiel jeder Grund hinweg, um die Auftretenden aus den Haupteingängen kommen zu lassen und sie betraten in den Fällen, wo dies frühher stattgefunden hatte, jetzt die Bühne aus den Seiteneingängen, von denen der eine, wie es bei Vitruv heisst, vom Forum, der andre von der Fremde kam. [3]) Um daher auf die Bemerkung des Scholiasten zurückzukommen, von der wir ausgegangen sind, so scheint es, als ob er unter der „alten Sitte", von der er spricht, die der griechischen und zwar der klassischen Bühne versteht, wogegen man unter der neuen Sitte, die den nothwendigen Gegensatz in diesem Gedanken bildet, die der römischen Bühne zu verstehn haben wird, welche wahrscheinlich zu seiner Zeit blühte.

Was uns Pollux, zu dem wir zurückkehren, sonst von der Ausstattung der Scene sagt, beruht auf Einzelheiten. „Auf der Scene," berichtet er uns, „lag ein Altar des Wegegottes vor den Thüren und ein Tisch mit Backwerk, den man einen Schau- oder Opfertisch nannte." [4]) Ueber die Gestalt dieses angeblichen Altars belehren uns Hesychios und Harpokration genauer, indem sie uns sagen, es wäre eine spitz zulaufende Säule gewesen, die man dem Apollo als dem Wegegott geweiht habe. [5]) Daneben

1) s. Lange vind. trag. rom. p. 22 Not. 31.

2) V, 6, 2 Ita latius factum fuerit pulpitum quam Graecorum, quod omnes artifices in scena dant operam: in orchestra autem senatorum sunt sedibus loca designata.

3) V, 6, 8 secundum ea loca versurae sunt procurrentes, quae efficiunt, una a foro, altera a peregre, aditus in scenam.

4) IV, 123 *ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς καὶ ἀγυιεὺς ἔκειτο βωμὸς πρὸ τῶν θυρῶν καὶ τράπεζα, πέμματα ἔχουσα, ἣ θεωρὶς ὠνομάζετο ἢ θυωρίς.*

5) Hes. *ἀγυιεὺς ὁ πρὸ τῶν θυρῶν ἑστὼς βωμὸς ἐν σχήματι κίονος*

pflegte man, wie aus einer Stelle bei Aristophanes hervorgeht, einen Lorbeer zu pflanzen,[1]) den heiligen Baum des Gottes, der vielleicht auch mit auf der Scene dargestellt wurde. Die Nachricht des Pollux würde Glauben verdienen, selbst wenn sich sonst keine Bestätigung dafür fände, da die allgemeine Sitte, Bilder des Apollo, des Hermes und der Hekate an den Wegen und auf den Strassen aufzustellen, dafür spräche, doch sie wird auch noch durch mehrfache Andeutungen in den uns erhaltnen Stücken bestätigt.[2]) Bessere Nachricht über die Beschaffenheit der Scene als bei Pollux finden wir bei Vitruv, wo es B. V. K. 6 § 7 heisst: „Es giebt drei Arten von Scenen, eine tragische, komische und satyrische. Die Ausschmückung derselben ist von verschiedener und von ganz ungleicher Art, weil die tragischen Scenen mit Säulen und Giebeln und Statuen und andern königlichen Dingen verziert werden, die komischen aber das Ansehn von Privathäusern mit mehren Stockwerken haben[3]) und eine Reihe von Fenstern, die nach der Art, wie man sie in Bürgerhäusern sieht, geordnet sind, die satyrischen dagegen mit Bäumen, Höhlen, Bergen und andern Gegenständen des Feldes nach Art von Landschaften ausgestattet sind."

Wir könnten hiermit Alles für erschöpft ansehn, was sich mit Sicherheit über die griechische Scene sagen lässt, da wir die Nachrichten der Alten über dieselbe vollständig mitgetheilt

---

Harpocr. *ἀγυιεὺς δέ ἐστιν κίων εἰς ὀξὺ λήγων, ὃν ἵστασι πρὸ τῶν θυρῶν* cf. Schneider S. 88 Note 111.

1) Thesmoph. 488 *εἶτ' ἐρειδόμην παρὰ τὸν Ἀγυιᾶ, κύβδ' ἐχομένη τῆς δάφνης.* cf. schol. ad h. l.

2) Schneider, der a. a. O. die Belege dazu aus Aeschyl. Agam. 1086 Sophokles Elektra 637 Euripides Phönizierinnen 634 Aristophanes Wespen 870 und, mit geringem Grunde freilich, auch Aesch. Choephoren 803 beibringt, vergisst darüber Soph. Oedipus Rex 919 und besonders die wichtige Stelle im Jon 188 mit der Eustath p. 166, 23 zu vergleichen ist, den Hermann in der Note zu diesem Verse anführt. Auch in den Rittern des Aristophanes kann dieser Schmuck des Hauses für den Demos nicht gefehlt haben, wie aus der Erwähnung des Opfertisches hervorgeht V. 169. Im Uebrigen ist die von Suidas s. v. *ἀγυιαί* mitgetheilte Notiz bemerkenswerth *εἶεν ἂν καὶ οἱ παρὰ Ἀττικοῖς λεγόμενοι ἀγυιεῖς οἱ πρὸ τῶν οἰκιῶν βωμοί, ὥς φασι Κρατῖνος καὶ Μένανδρος. καὶ Σοφοκλῆς ἐν τῷ Λαοκόωντι, μετάγων τὰ Ἀθηναίων ἔθη εἰς Τροίαν φησί· Λάμπει δ' ἀγυιεὺς βωμὸς ἀτμίζων περὶ σμύρνης σταλαγμοῖς βαρβάρους εὐοσμίας.* Ueber die Aufstellung der Denkmäler des Apollo *ἀγυιεὺς* in Athen s. Sluiter Lectt. Andoc. p. 30.

3) Die *διστεγία* in der Komödie erwähnt auch Pollux und sagt, dass das obere Stockwerk der Aufenthalt von allerhand liederlichem Gesindel gewesen wäre IV, 130 *ἐν δὲ κωμῳδίᾳ ἀπὸ τῆς διστεγίας πορνοβοσκοί τινες κατοπτεύουσι ἢ γραΐδια ἢ γύναια καταβλέπει.* Ueber die vorhergehenden Worte *ποτὲ δὲ κέραμος, ἀφ' οὗ καὶ βάλλουσι τῷ κεράμῳ* hat Jungermann zu dieser Stelle eine lesenswerthe Note, wie auch seine Erklärung des *διήρης* zu Poll. I, 81 Beachtung verdient.

haben [1]) und Niemand verlangen wird, dass wir die Muthmassungen, die namentlich Genelli und Kanngiesser über die Scene in den einzelnen Stücken aufgestellt haben, einer näheren Prüfung unterwerfen oder durch andre Hypothesen ersetzen sollen. Dies wäre ebenso unfruchtbar als gefahrvoll. Statt dessen wollen wir lieber noch einige Worte an eine Bemerkung von Gottfried Hermann anknüpfen, die, wenn sie auch nicht in ganzem Umfange unsre Zustimmung wird erlangen können, doch wie Alles, was von einem wahrhaften Forschergeist ausgegangen ist, der Untersuchung ein weites und ergiebiges Feld eröffnet. Hermann macht nämlich zu seiner Ausgabe der Elektra des Sophokles V. 4 die Aeusserung; „diejenigen irrten sehr, welche die Worte der Tragiker in scenischen Dingen auf die wirkliche Lage der Orte anwendeten. Denn zu Athen habe sich diess Alles anders verhalten als bei uns; es habe hingereicht, wenn man nur die Gegenstände sah, die durch das Gerücht bekannt geworden waren, wenn sie dann auch in Bezug sowohl auf ihre Darstellung wie auf ihre Lage sehr von der wahren Gestalt der Dinge abgewichen wären.“[2]) Man würde, glaube ich, Unrecht thun, wenn man dieser Behauptung trotz dem, dass sie den Schein der Allgemeinheit trägt, eine Beziehung auf sämmtliche Dramen oder auch nur auf die Mehrzahl der vorhandnen gäbe. Man darf sie vielmehr nur auf solche Stücke anwenden, wo die Scene entweder den Athenern in der That nur durch Hörensagen bekannt geworden war, wie etwa in den Persern des Aeschylos, in der Helena des Euripides, in der Iphigenie in Tauri, oder da, wo sie ein völlig mythisches Local hat, wie im Prometheus des Aeschylos oder endlich da, wo sie rein erfunden ist, wie in der Elektra des Euripides; denn wer möchte sich überreden zu glauben, dass man der Natur nicht mehr getreu geblieben wäre, wenn die Scene Marathon, oder Eleusis, oder Kolonos, oder den Areshügel in der Stadt selbst, oder Delphi, kurz einen von den Orten darzustellen hatte, die jeder Athener kannte oder von denen er sich wenigstens nach den Berichten Andrer ein deutliches Bild machen konnte? Welchen Grund sollte man gehabt haben, um hier Gestalt und Lage der Dinge zu verändern? — Ich möchte sogar behaupten, dass die Griechen sehr viel mehr Ursache hatten, an der richtigen Zeichnung der Gegenstände festzuhalten, als wir, einestheils weil phantastische Willkühr überhaupt nicht in ihrem Wesen lag,

1) Die ἠχεῖα, die man sonst noch in dem Obigen vermissen könnte, hat Vitruv selbst V. c. 5 so ausführlich beschrieben, dass wir nur auf ihn verweisen können.

2) Ceterum vehementer falluntur, qui tragicorum verba in hujusmodi rebus ad veros locorum situs exigunt. Nam secus Athenis, quam hodie apud omnes, qui theatra habent, illud spectabatur, quod in scena repraesentatum erat, ubi satis erat cerni, quae fama nota essent, etiamsi et specie et situ multum a veris differrent.

anderntheils, weil der Boden, auf dem ihre Tragödie spielte, in jeder Bedeutung des Wortes weit über der Sphäre steht, in der sich die unsrige bewegt. Denn was der Wandrer zum Oedipus in Kolonos sagt, indem er ihm und den Zuschauern die einzelnen Gegenstände der Scene erklärt, jenes wichtige Wort: „Der ganze Ort ist heilig,“[1]) diess lässt sich mit wenigen Ausnahmen auf sämmtliche Tragödien anwenden. Der wunderthätige Glaube hatte die Stelle geheiligt, an der die Götter auf Erden erschienen waren und wo die Heroen gehandelt und gelitten hatten, überall durch ganz Griechenland zeigte man noch zur Zeit des Pausanias die Reliquien jener mythischen Vorzeit, an deren geschichtlicher Geltung die Griechen erst zu zweifeln anfiengen, als sie Griechen zu sein aufhörten, überall vernahm man aus dem Munde des Volkes die Sage, die beinahe zu allen Tragödien den Stoff hergab, von denen sich irgend eine Kenntniss erhalten hat. An einem so begeistigten Gebiet aber durfte schwerlich mit willkührlicher Hand gerührt werden. Die Ehrfurcht, die man den Gegenständen des Volksglaubens schuldig war, hätte gewiss ein Aeschylos oder Sophokles um keinen Preis verletzt, weil sie wohl wussten, dass Frömmigkeit der höchste Schmuck des Dichters ist, aber auch Euripides that es nicht. Er hat zwar in seiner Elektra die Scene aus dem heiligen Mykenä auf einen profanen Boden verlegt, aber man kann ihm nicht nachweisen, dass er jemals die Scene, die auf geweihtem Boden spielte, willkührlich verändert hätte.

Doch um diese Untersuchung, so weit es thunlich ist, ins Einzelne zu verfolgen, wollen wir nach der Ordnung verfahren. Hermann macht seine Bemerkung zur Elektra des Sophokles und der Fall ist allerdings ein besondrer. Mykenä wurde bekanntlich schon Ol. 78, 1 zerstört.[2]) Als Euripides seinen Orest auf die Bühne brachte, waren schon 58 Jahre vergangen.[3]) Die Scene in diesem Stück aber ist nicht verschieden von der, die Sophokles in seiner Elektra hat. Beide spielen vor dem Königshause der Pelopiden, in beiden Dramen liegt diess Haus nicht in der Stadt sondern vor derselben und das Grabmal des Agamemnon befindet sich in noch weiterer Ferne davon hinter der Scene. Es ist wahr, diess Alles widerspricht dem, was uns Pausanias berichtet. Dem allgemeinen Volksglauben zufolge befand sich das Grabmal des Agamemnon und seiner Genossen im Bezirk der Stadt selbst, während das des Aegisth und der Klytämnestra ausserhalb der Mauern lag. Ebendort, in Mykenä selbst, war auch die alte Burg des Atreus mit den unterirdischen Gemächern, die

1) V. 54 *χῶρος μὲν ἱερὸς πᾶς ὅδ᾽ ἔστι κ. τ. λ.*
2) cf. Diod. Sic. XI, 65.
3) Er wurde bekanntlich Ol. 92, 3 unter dem Archon Diokles gegeben v. schol. ad v. 361 und 760.

seine Schätze verbargen,[1]) und da man in der Stadt Argos alle Denkmale der mythischen Vorzeit, die an das Geschlecht der Danaiden erinnern, auf dem Marktplatz findet,[2]) so lässt sich auch wohl mit Bestimmtheit annehmen, dass der Volksglaube dem Könige Agamemnon seine Wohnung in der Burg seiner Väter bestimmte, dass also mitten in der Stadt die Stätte war, an der er gemordet und gerächt wurde. Hermanns Bemerkung, dass die Tragiker Gestalt und Lage der auf der Scene dargestellten Gegenstände verändert hätten, trifft also ganz vollkommen zu, aber mit ihr auch die Nebenbestimmung, dass dies nur in einem Fall geschehn ist, wo ein blosses Gerücht über die Beschaffenheit dieser Dinge vorhanden war. Ich bin überzeugt, dass Sophokles und Euripides nicht von der naturgetreuen Darstellung abgewichen wären, wenn Mykenä mit allen seinen Denkmälern zu ihrer Zeit noch gestanden hätte und der beste Beweis dafür scheint mir der zu sein, dass Aeschylos die Sache anders machte. Bei ihm befindet sich die Scene auch vor dem Pallast der Pelopiden aber dieser liegt nicht vor der Stadt sondern offenbar innerhalb der Mauern; die Orchestra stellt, wie Ottfried Müller bereits bemerkte, den Markt dar, auf dem man die Bilder der stadtbeschirmenden Götter, der Ober- und Unterwelt und besonders die des Marktes sah.[3]) Es war offenbar nicht jene *ἀγορὰ Λύκειος*, von der Sophokles im Eingange seiner Elektra spricht, sondern der Markt in der Stadt Mykenä, auf dem vielleicht, wie zu Athen, das Bild des *Ζεὺς ἀγοραῖος* stand. Eben deshalb liegt auch das Grabmal des Agamemnon in den Choephoren an der Stelle, wo es, dem Glauben des Volkes gemäss, liegen musste, das heisst dem Pallast der Pelopiden gegenüber auf dem Markt der Stadt und, wie Genelli richtig angenommen hat, in der Orchestra, wenn schon daraus nicht folgt, dass man die Thymele dazu benutzt hat. Diese blieb, wie ich glaube, wohl in den Choephoren unverändert und mochte eben den Altar des *Ζεὺς ἀγοραῖος* darstellen, wie sie in den Schutzflehenden des Euripides den der Demeter und Persephone abgab. Bei dieser Anordnung wird man lebhaft gewahr, welchen Eindruck die Reden der Klytämnestra machen mussten, wenn sie von dem unerschöpflichen Reichthum ihres

---

1) Paus. II, 16, 5 *Μυκηνῶν δὲ ἐν τοῖς ἐρειπίοις — καὶ Ἀτρέως καὶ τῶν παιδῶν ὑπόγαια οἰκοδομήματα, ἔνθα οἱ θησαυροὶ σφισι τῶν χρημάτων ἦσαν. τάφος δέ ἐστιν μὲν Ἀτρέως, εἰσὶ δὲ καὶ ὅσους σὺν Ἀγαμέμνονι ἐπανήκοντας ἐξ Ἰλίου δειπνίσας κατεφόνευσεν Αἴγισθος. — Κλυταιμνήστρα δὲ ἐτάφη καὶ Αἴγισθος ὀλίγον ἀπωτέρω τοῦ τείχους, ἐντὸς δὲ ἀπηξιώθησαν, ἔνθα Ἀγαμέμνων τε αὐτὸς ἔκειτο καὶ οἱ σὺν ἐκείνῳ φονευθέντες.*

2) vgl. ausser Paus. II. c. 19 sqq. auch Strabo VIII. p. 371, der erzählt, dass das Grabmal des Danaos mitten auf dem Markt gelegen hätte.

3) Anhang zu den Eumeniden.

Hauses spricht.[1]) Es ist der Schatz des Atreus, auf den sie stolz ist. An dieser Stätte musste es sein, wo Kassandra das grauenvolle Schicksal enthüllt, welches über dem Stamme der Pelopiden gewaltet hatte,[2]) hier war es, wo Aegisth Rache für die Kränkungen nahm, die man an seinem Vater verübt hatte.[3]) Es war die alte Burg des Atreus, wo alle diese Gräuel gewüthet hatten, die alte Burg des Atreus am Markte von Mykenä. Auf solche Erinnerungen konnte Aeschylos noch Bezug nehmen, denn seine Trilogie erschien erst neun Jahre nach der Zerstörung von Mykenä auf der Bühne zu Athen.[4]) Das Andenken an diese Oertlichkeit lebte noch frisch im Herzen des Volkes. Erst mit der Zeit erlosch es und deshalb durften Sophokles und Euripides die Scene so gestalten, wie sie es für die Handlung ihres Stückes angemessen fanden. Sie construirten sie nach der Analogie von vielen andern Wohnorten der Heroen, zu denen der des Odysseus bei Homer das früheste Beispiel gegeben haben wird, das ein Dichter besang, der Pallast mit einem freien Platz davor, die Stadt in der Ferne.

Doch auch so liessen sich die Dichter wohl nicht zu einer andern Willkür verleiten, die dem Sophokles von manchen Erklärern Schuld gegeben wird. Dieser nämlich lässt zu Anfang des Stückes den Pädagogen die Scene auf folgende Weise erklären: „Dies ist das alte Argos, Orest, nach dem du verlangtest, hier ist der Platz des wolftödtenden Gottes, zur Linken hier der berühmte Tempel der Hera; der Ort, an den wir kommen und den du siehst, ist das goldreiche Mykenä, dies aber hier das Haus der Pelopiden."[5]) Dies stimmt nun mit den sonstigen Beschreibungen, die wir von der Gegend haben, sehr wohl überein. Das Heräon, welches ohne Zweifel auf der Scene abgebildet war, lag 10 Stadien[6]) von Mykenä entfernt und war noch zur Zeit des Pausanias einer der berühmtesten Tempel in Griechenland. Pausanias fügt sogar hinzu, dass es auf der linken Seite von Mykenä lag, wenn man vom Isthmus

1) V. 961 ff.
2) V. 1186 ff.
3) V. 1577 ff.
4) Sie wurde bekanntlich Ol. 80, 2 gegeben, wie aus der Hypothesis hervorgeht.
5) *τὸ γὰρ παλαιὸν Ἄργος, οὑπόθεις, τόδε,*
τῆς οἰστροπλῆγος ἄλσος Ἰνάχου κόρης·
αὕτη δ', Ὀρέστα, τοῦ λυκοκτόνου θεοῦ
ἀγορὰ Λύκειος· οὑξ ἀριστερᾶς δ' ὅδε
Ἥρας ὁ κλεινὸς ναός· οἷ δ' ἱκάνομεν,
φάσκειν Μυκήνας τὰς πολυχρύσους ὁρᾶν.
6) Strabo VIII. c. 6, § 2 *ἀπὸ δὲ Ἄργους εἰς τὸ Ἡραῖον τεσσαράκοντα (στάδια) ἔνθεν δὲ εἰς Μυκήνας δέκα.* Pausanias zählt 15 Stadien II, 17, 1. *Μυκηνῶν δὲ ἐν ἀριστερᾷ πέντε ἀπέχει καὶ δέκα στάδια τὸ Ἡραῖον* vgl. den Scholiasten zu Soph. Elect. 6.

kam, und dies ist bei Sophokles der Fall, denn Orest und seine Begleiter kommen aus Phokis. Trotz dem sind gegen die richtige Zeichnung der Scene Bedenken erhoben worden. Wir übergehn die Meinung derer, die bei der Nennung von Argos hier an die Stadt dieses Namens denken,[1]) was man wieder dadurch mit der vorgestellten Scene zu vereinigen gesucht hat, dass man annahm, Sophokles habe Argos genannt und Mykenä gemeint,[2]) eine Meinung, die schon dadurch widerlegt wird, dass er beides, Argos und Mykenä, nebeneinander nennt. Er konnte daher entweder nur die Stadt Argos meinen, und diese lag 50 Stadien von Mykenä entfernt, oder das Land. Die letztere Erklärung, der auch Hermann beitritt, ist ohne Zweifel die richtige.[3]) Einen Widerspruch aber hat man darin zu sehn geglaubt, dass Pausanias ein Heiligthum des Apollo *Λύκειος* auf dem Markt der Stadt Argos erwähnt,[4]) während Sophokles dasselbe, wie es scheint, vor das Haus der Pelopiden in die Nähe von Mykenä versetzt.[5]) Doch auch dies ist meines Erachtens keine richtige Annahme. Pausanias spricht an jener Stelle von einem Tempel, der auf dem Markt von Argos lag, Sophokles von einem Platz, der vielleicht nur mit dem Altar des Gottes geziert war. Keinen Falles hat man nöthig an eine Verwechselung der Gegenstände und eine phantastische Construction der Scene zu denken. Was hält uns ab, zu glauben, dass sich vor der Stadt Mykenä in der Nähe des Heräons eine *ἀγορὰ λύκειος* befand, wie wir dergleichen freie, den Göttern geweihte Plätze ausserhalb der Stadt in den Schutzflehenden des Aeschylos und den Trachinierinnen des Sophokles[6]) finden? — An diesen geweihten Ort verlegte der Dichter, wie es scheint, die Scene, und folgte darin einem frommen, echt poetischen Gefühl, das ihn verhinderte, statt des heiligen Marktes in Mykenä einen profanen Boden für die Handlung seines Stückes zu nehmen. Wir glauben daher nicht zu irren, wenn wir annehmen, dass man auf der Scene im Hintergrunde den Pallast der Pelopiden, zur Linken das Heräon und

---

1) So sagt einer der Scholiasten zu V. 6. *ἔστιν οὐκ ἄπωθεν τῶν Μυκηνῶν ἀλλ' ἐξ ἀπόπτου φαίνεται*, und ein andrer macht eine weitläuftige Beschreibung von dem Markt in Argos.

2) So ein Scholiast zu V. 4 *Ὅμηρος χωρίζει τὸ Ἄργος καὶ τὴν Μυκήνην. οἱ δὲ νεώτεροι τὴν αὐτὴν Μυκήνην καὶ Ἄργος φασίν* in Uebereinstimmung mit Strabo VIII. p. 377 (den Elmsley zu den Heracliden V. 188 erläutert) und unter den neueren Erklärern Brunck und Monk.

3) Wir finden sie ebenfalls in den Scholien zu V. 4 *Ἄργος, τὰ περὶ τὰς Μυκήνας χωρία καὶ αὐταὶ αἱ Μυκῆναι.* Demnächst bei Musgrave.

4) II, 9, 3 *Ἀργείοις δὲ τῶν ἐν τῇ πόλει τὸ ἐπιφανέστατόν ἐστιν Ἀπόλλωνος ἱερὸν Λυκείου.*

5) Erfurdt geht sogar so weit, aus diesem Grunde ändern zu wollen. s. seine Note ad v. 6.

6) Jene Wiese, die zugleich ein Markt der Städter gewesen zu sein scheint V. 188 und 423.

wahrscheinlich ihm gegenüber auf der rechten Seite in der Ferne die Stadt Mykenä sah. Die Orchestra stellte die *ἀγορὰ λύκειος* vor und diese war es, die von der linken Seite aus von Orest und seinen Begleitern, von der rechten vom Chor betreten wurde.

Wenn diess richtig ist, so können wir uns auch von der Eingangsscene in dem Orest des Euripides eine genauere Vorstellung machen. Aus der Hypothesis zu diesem Stück geht nämlich hervor, dass Elektra, die den schlafenden Orestes bewacht, zu den Füssen desselben sass, mit dem Blick nach jener Seite gewandt, von woher sie den Chor auftreten sah.[1]) Daraus folgt, dass Elektra mit dem Gesicht nach der linken Seite der Bühne (also nach dem Eingange, der den Zuschauern zur rechten Hand lag) gekehrt war, denn der Chor besteht, wie bei Sophokles, in der Elektra aus Mykenischen Jungfrauen und kommt aus der Stadt. Die Consequenzen, die sich aus dieser Anordnung der Scene für die Lage des Grabmals und das Auftreten der verschiednen Schauspieler ergeben, übergehn wir, da sie sich leicht von selbst herausstellen.

Auch in Theben hatten sich viele Denkmäler aus der mythyschen Vorzeit erhalten, auf welche die Tragiker in ihren Stücken Rücksicht genommen haben. Wir finden die Scene, den herrschenden Ueberlieferungen der dortigen Dynastien gemäss, an drei verschiednen Orten: vor dem Hause des Kadmos, vor dem des Herakles und vor dem des Oedipus. Wir wollen die einzelnen Fälle näher betrachten.

Vor dem Hause des Kadmos spielen die Sieben gegen Theben des Aeschylos, die Phönizierinnen des Euripides und seine Bacchantinnen. Dass dasselbe auf der Akropolis lag, versteht sich von selbst, weil die Kadmea ja ihren Namen davon erhielt. Dort finden wir es auch bei Aeschylos; der Chor bestätigt es mit seinen Worten[2]) und weder in den Phönizierinnen noch in den Bacchantinnen kann Euripides die Scene anders dargestellt haben, denn im erstgenannten Stücke befindet sich die Stadt im Belagerungszustande und da Pentheus in dem zweiten dieselbe zu betreten fürchtet, indem er nach dem Kithäron geht,[3]) so geht hieraus deutlich

1) *πρὸς τὰ Ἀγαμέμνονος βασίλεια ὑπόκειται Ὀρέστης κάμνων καὶ κείμενος ὑπὸ μανίας ὑπὸ κλινιδίου, ᾧ προσκαθέζεται πρὸς τοῖς ποσὶν Ἠλέκτρα. διαπορεῖται δὲ, τί δήποτε οὐ πρὸς τῇ κεφαλῇ καθέζεται· οὕτως δὲ μᾶλλον ἐδόκει τὸν ἀδελφὸν τημελεῖν, τούτῳ παρακαθεζομένη πλησιαίτερον. ἔοικεν οὖν διὰ τὸν χορὸν ὁ ποιητὴς διασκευάσαι· διηγέρθη γὰρ ἂν ὁ Ὀρέστης, ἄρτι καὶ μόγις καταδραθεὶς, πλησιαίτερον αὐτῷ τῶν κατὰ τὸν χορὸν γυναικῶν παρισταμένων. ἔστι δὲ ὑπονοῆσαι τοῦτο, ἐξ ὧν φησὶν Ἠλέκτρα τῷ χορῷ· Σῖγα, σῖγα, λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης. πιθανὸν οὖν ταύτην εἶναι τὴν πρόφασιν τῆς τοιαύτης διαθέσεως.*

2) V. 240 *ταρβοσύνῳ φόβῳ τάνδ᾽ ἐς ἀκρόπτολιν,*
τίμιον ἕδος, ἱκόμαν.

3) V. 840 *καὶ πῶς δι᾽ ἄστεος εἶμι, Καδμείους λαθών;*

hervor, dass sie rings umher liegen musste, weil er sie sonst auf seinem Wege hätte vermeiden können. Pausanias theilt uns aber noch Specielleres über die Merkwürdigkeiten der Akropolis mit. Auf derselben befand sich nämlich ein Markt, und auf jenem wieder ein heiliger Platz, an dem die Musen bei der Hochzeit des Kadmos und der Harmonia gestanden hatten, als sie ihre Gesänge anstimmten.[1] Dieser Platz ist es offenbar, auf welchem Aeschylos jene Menge von Götterbildern anbrachte, zu denen der Chor bei seinem Auftreten betet und die er um Hülfe anfleht. Er war augenscheinlich auf der Orchestra dargestellt und mit einer *κοινοβωμία* für die Bilder von Zeus, Pallas, Poseidon, Ares, Kypris, Apollo, Artemis, Hera und Athene geschmückt.[2]) Euripides, der wohl keine so glänzende Ausstattung der Scene liebte, hat wahrscheinlich die Thymele mit der Statue der Aphrodite versehn.[3]) — Ausserdem erwähnt Pausanias das alterthümliche Haus des Kadmos, die Trümmer von den Gemächern der Harmonia und der Semele und fügt hinzu, dass man diese Stätte bis auf seine Zeit nicht habe betreten lassen.[4]) Genau ebenso sehn wir die Scene in den Bacchantinnen des Euripides gestaltet. „Ich sehe," sagt Dionysos bei seinem Auftreten, „das Denkmal meiner Mutter, die vom Blitz erschlagen ward, dem Hause nahe, die Trümmer rauchend und noch lebt des göttlichen Feuers Licht, ein unvergängliches Andenken an die Gewaltthat Heras gegen meine Mutter. Ich lobe aber Kadmos, der diese Stätte nicht betreten lässt, ein Heiligthum seiner Tochter; ich selbst umgab sie mit des Weinstocks traubenreichem Grün."[5]) Sogar über die alterthümliche Gestalt des Hauses, welches den Mittelpunkt der Scene bildete, können wir uns aus den Phönizierinnen des Euripides eine genauere Vorstellung machen. Es

---

1) Paus. IX, 12, 3 *Ἑλλήνων τοῖς ἀποδεχομένοις ᾆσαι Μούσας ἐς τὸν Ἁρμονίας γάμον· τὸ χωρίον ἐστὶν ἐπὶ τῆς ἀγορᾶς, ἔνθα δή φασι τὰς θεὰς ᾆσαι.*

2) vgl. O. Müller: Anhang zu den Eumeniden, der indessen die Worte *ὦ ποτνί' Ἥρα* für einen fremdartigen Zusatz hält.

3) Dies scheint die Göttin zu sein, die der Chor Bacchant. V. 370 anruft. vgl. 400, 224—25, 773, Aristot. probl. A. p. 953 ed. Bekk. *ὀρθῶς Διόνυσος καὶ Ἀφροδίτη μετ' ἀλλήλων εἶναι λέγονται.*

4) IX, 12, 3 *φασὶ δε οἱ Θηβαῖοι, καθότι τῆς ἀκροπόλεως ἀγορά σφισιν ἐφ' ἡμῶν πεποίηται, Κάδμου τὸ ἀρχαῖον οἰκίαν εἶναι· θαλάμων δὲ ἀποφαίνουσι τοῦ τε Ἁρμονίας ἐρείπια, καὶ ὃν Σεμέλης φασὶν εἶναι· τοῦτον δὲ καὶ ἐς ἡμᾶς ἔτι ἄβατον φυλάσσουσιν ἀνθρώποις.*

5) V. 6 *ὁρῶ δὲ μητρὸς μνῆμα τῆς κεραυνίας*
τόδ' ἐγγὺς οἴκων, καὶ δόμων ἐρείπια
τυφόμενα, δίου τε πυρὸς ἔτι ζῶσαν φλόγα,
ἀθάνατον Ἥρας μητέρ' εἰς ἐμὴν ὕβριν.
αἰνῶ δὲ Κάδμον, ἄβατον ὃς πέδον τόδε
τίθησι, θυγατρὸς σηκόν· ἀμπέλου δέ νιν
πέριξ ἐγὼ κάλυψα βοτρυώδει χλόῃ.
Auf dem Grabmal erscheint später bei dem Erdbeben eine Flamme V. 596.

war nämlich, wie Pollux berichtet, ein zweistöckiges, eine *διστεγία*,[1]) und wahrscheinlich so eingerichtet, wie Homer das Haus des Odysseus beschreibt, unten die Gemächer für die Männer, oben ein *ὑπερῷον* für den Aufenthalt der Frauen. Aus diesem erscheint daher zu Anfang des Stückes Antigone, die das Dach besteigt, um von hier aus das Schlachtfeld zu überschauen.[2]) Vor dem Hause aber fehlte es auf der Scene ebenso wenig wie in der Orchestra an Tempeln und Altären, unter denen der des Apollo *ἀγυιεύς* vom Dichter besonders genannt wird.[3])

An einer andern Stelle spielte der rasende Herakles des Euripides. Pausanias fand das Haus des Amphitryon und das Grab seiner Enkel links vom Elektrischen Thore[4]) und dass auch Euripides die Scene hieher verlegte, geht daraus hervor, dass Herakles sagt, er wäre auf verborgnen Wegen durch das Land auf sein Haus zugekommen,[5]) was nicht möglich gewesen wäre, wenn dasselbe in der Stadt gelegen hätte. Ich zweifle nicht, dass der Altar des Zeus *σωτήρ*, an welchen sich Amphitryon, Megara und die drei Kinder des Herakles geflüchtet haben, ebenfalls zu den berühmten Alterthümern Thebens gehörte, da ja der Dichter (V. 50) anführt, dass ihn Minyas gegründet habe.

Vor der Stadt befand sich auch die Wohnung der Labdakiden; wenigstens geht aus den Worten des Sophokles hervor, dass sie nicht, wie die der Pelopiden in Mykenä am Markt

---

1) l. c. *ἡ δὲ διστεγία, ποτὲ μὲν ἐν οἴκῳ βασιλείῳ διῆρες δωμάτιον, οἷον ἀφ' οὗ ἐν Φοινίσσαις ἡ Ἀντιγόνη βλέπει τὸν στρατόν.*

2) Es scheint eben in dieser Anordnung das Alterthümliche zu liegen, was öfters von den Tragikern durch die Benennungen *ἀρχαῖος δόμος* oder *ἀρχαία στέγη* und andre hervorgehoben wird, während der neuere Baustyl der Griechen es mit sich brachte, die Häuser nur einstöckig aufzuführen und die Gemächer der Männer, Frauen und Gäste neben einander zu legen. Man kann diesen Gegenstand deutlich aus der Vergleichung der Choephoren des Aeschylos mit der Alkestis des Euripides wahrnehmen. Das Haus der Atriden am Markt zu Mykenä war ohne Zweifel im ältesten Styl gebaut und desshalb sagt Klytämnestra V. 710 zu Elektra: *ἄγ' αὐτὸν εἰς ἀνδρῶνας εὐξένους δόμων, ὀπισθόπους δὲ τούσδε καὶ ξυνεμπόρους.* Bei Euripides dagegen scheint sich Admet, der einer jüngeren Generation angehört, ein Haus im neueren Styl erbaut zu haben. Daher sagt er zum Herakles V. 554 *χωρὶς ξενῶνές εἰσιν, οἷ σ' εἰσάξομεν* und V. 557 zu einem Diener *ἡγοῦ σύ, τῶνδε δωμάτων ἐξωπίους ξενῶνας οἴξας — ἐν δὲ κλῄσατε θύρας μεσαύλους.* So möchte das Haus seines Vaters in Pherä wohl nicht beschaffen gewesen sein.

3) vgl. V. 268, 281, 640.

4) Paus. l. c. *ἐν ἀριστερᾷ δὲ τῶν πυλῶν, ἃς ὀνομάζουσιν Ἠλέκτρας, οἰκίας ἐστὶν ἐρείπια, ἔνθα οἰκῆσαί φασιν Ἀμφιτρύωνα, διὰ τὸν Ἠλεκτρύωνος θάνατον φεύγοντα ἐκ Τίρυνθος.* (Die Lage war also ganz wie die des Heräon bei Mykenä, auf der linken Seite, wenn man zur Stadt ging) *ἐπιδεικνύουσι δὲ Ἡρακλέους τῶν παίδων τῶν ἐκ Μεγάρας μνῆμα.*

5) V. 599 *ἐκ προνοίας κρύφως εἰσῆλθον χθόνα* erwidert Herakles auf die Worte des Amphitryon *ὤφθης ἐπελθὼν πόλιν.*

war.[1]) Hier spielte der König Oedipus und die Antigone des Sophokles, die beide eine gleiche scenische Ausstattung gehabt haben werden. Man sah vor dem Herrscherhause mehre Altäre, an denen sich im Eingange zum König Oedipus das Volk auf verschiedne Weise nach Alter und Geschlecht geordnet hatte,[2]) unter ihnen auch den des Apollo *ἀγυιεύς*.[3]) Ein Theil des Volkes nahm, wie es scheint, zu Anfang des Stückes die Thymele ein und bezeichnete dem Priester die Ankunft des Kreon aus Delphi, noch ehe ihn derselbe von dem Logeion aus erblicken konnte.[4]) Eben diesen Ort nahm späterhin der Chorführer ein und warf sich mit den Seinigen vor dem Tiresias nieder, als dieser die Scene verlassen wollte, ohne den Bitten des Königs nachgegeben und die Stadt von der herrschenden Noth befreit zu haben.[5])

In zwei Stücken, die uns noch erhalten sind, ist die Scene in Delphi, ein Ort, über dessen Beschaffenheit uns Strabo folgende Nachricht giebt: „Der südliche Theil des Parnasses, Delphi, ist ein felsiger Ort nach Form eines Theaters. Auf seinem Gipfel liegt der Tempel des Apollo und die Stadt, die etwa 16 Stadien im Umfange hat. Ueber ihr liegt Lykorea, der Ort, an dem sich früher die Delphier noch über ihrem Heiligthum angesiedelt hatten. Jetzt wohnen sie in der Nähe desselben an der Kastalischen Quelle.“[6]) Wie konnte man eine Oertlichkeit finden, die mit der Construction der griechischen Bühne grössere Aehnlichkeit darbot? — In derselben Weise beschreibt es Pausanias: „Die Stadt Delphi,“ sagt er, „hat durchweg eine bergige Gestalt. Ganz ebenso wie der andre Theil der Stadt ist auch der heilige Bezirk des Apollo; er ist sehr gross und es führen viele Wege dorthin.“[7]) Die weite Aussicht, die man von dort auf die Krissäische Ebne und das Meer hatte, beschreibt uns Ae-

1) Oed. R. V. 19 *τὸ δ' ἄλλο φῦλον ἐξεστεμμένον ἀγοραῖσι θακεῖ.*

2) V. 15 ff.

3) V. 919.

4) V. 78 *οἵδε τ' ἀρτίως Κρέοντα προστείχοντα σημαίνουσί μοι.*

5) V. 326–27 *μὴ πρὸς θεῶν, φρονῶν γ' ἀποστραφῇς, ἐπεὶ*
πάντες σε προσκυνοῦμεν οἵδ' ἱκτήριοι.

Zwei Verse, die Hermann gegen die Auctorität der Manuscripte dem Oedipus giebt.

6) IX. p. 418 *τὸ νότιον (τοῦ Παρνασσοῦ) οἱ Δελφοί, πετρῶδες χωρίον, θεατροειδές, κατὰ κορυφὴν ἔχον τὸ μαντεῖον καὶ τὴν πόλιν σταδίων ἑκκαίδεκα κύκλον πληροῦσαν. ὑπέρκειται δ' αὐτῆς ἡ Λυκώρεια, ἐφ' οὗ πρότερον ἵδρυντο οἱ Δελφοὶ ὑπὲρ τοῦ ἱεροῦ. νῦν δ' ἐπ' αὐτῷ οἰκοῦσιν περὶ τὴν κρήνην τὴν Κασταλίας.*

7) X, 8, 5 *Δελφὶς δὲ ἡ πόλις ἄναντες διὰ πάσης παρέχεται σχῆμα. κατὰ τὰ αὐτὰ δὲ τῇ πόλει τῇ ἄλλῃ ὁ ἱερὸς περίβολος τοῦ Ἀπόλλωνος· οὗτος δὲ μεγέθει μέγας καὶ ἀνωτάτω τοῦ ἄστεώς ἐστι· τέτμηνται δὲ καὶ ἔξοδοι δι' αὐτοῦ συνεχεῖς.*

schines.[1]) Aeschylos und Euripides nehmen beide auf diese Oertlichkeit in einer Weise Bezug, die uns nicht zweifeln lässt, dass die Scene mit aller Treue und Wahrheit aufgefasst war. Der Parnass, die Korykische Grotte, die Quellen des Pleistos sind die ersten Gegenstände, welche die pythische Priesterin anredet, indem sie die Scene betritt,[2]) und eben dieselben beschreibt Jon in seiner schönen Monodie, in der er den Sonnenaufgang hinter den Höhen des Parnasses schildert, während er die Stufen des Tempels und die Altäre des Gottes mit dem Wasser aus der kastalischen Quelle besprengt.[3]) Den Mittelpunkt dieser Scene bildete ohne Zweifel bei beiden Dichtern der Tempel des Apoll, so wie ihn Euripides beschreibt, von Lorbeerbäumen beschattet und mit einer Vorhalle.[4]) Vor demselben befanden sich mehre Altäre[5]) und unter ihnen auch der des Apollo *ἀγυιεύς*, zu dem Kreusa später ihre Zuflucht nimmt.[6]) In der Nähe sah man vermuthlich noch andre Gebäude, aus denen Jon hervorzutreten scheint.[7]) Das Proskenion war sehr geeignet, die Anhöhe darzustellen, auf welcher das Heiligthum des Gottes lag und über die steilen Wege, die zu demselben hinanführen, konnte sich der Erzieher der Kreusa mit Recht beschweren.[8]) Die Orchestra stellte ohne Zweifel einen freien Platz vor dem Tempel vor, doch ist es mir nicht wahrscheinlich, dass die Thymele, wie Ottfried Müller annahm, eine *κοινοβωμία* der vier Gottheiten abgab, welche die Priesterin im Prolog anredet.[9]) Diese Anordnung würde für die Verwandlung der Scene, die der zweite Theil der Eumeniden nothwendig macht, grosse Schwierigkeiten dargeboten haben. Da ich überdiess glaube, dass Pythia ihren Prolog nicht an der Thymele sondern auf der Scene sprach, so scheint es mir angemessner, anzunehmen, dass die Altäre jener Götter oder ihre Bilder eben dort unmittelbar vor dem Tempel standen, wo sie leichter verschwinden oder durch andre Gegenstände ersetzt werden konnten. — Dies Alles wird, wie gesagt, bei beiden Dichtern nicht verschieden gewesen sein. Euripides dagegen hat noch eine Beziehung auf die damaligen Ereignisse

1) adv. Ctes. II. § 37 p. 98 ed. Br. *ὑπόκειται γὰρ τὸ Κιῤῥαῖον πεδίον τῷ ἱερῷ καὶ ἔστιν εὐσύνοπτον· ὁρᾶτ', ἔφην ἐγώ, ὦ ἄνδρες Ἀμφικτύονες ἐξειργασμένους τουτὶ τὸ πεδίον ὑπὸ τῶν Ἀμφισσέων, καὶ κεραμεῖα ἐνῳκοδομημένα καὶ αὔλια. ὁρᾶτε τοῖς ὀφθαλμοῖς τὸν ἐξάγιστον καὶ ἐπάρατον λιμένα τετειχισμένον.*

2) Eumen. 22, 27.

3) V. 86 ff.

4) V. 76 (241), 79.

5) V. 188 Hermann vermuthet, dass hier eine Statue der Latona stand. s. die Note zu diesem V.

6) V. 1272, 1297, 1418.

7) V. 78.

8) V. 750 ff.

9) Anhang zu den Eumeniden.

des Tages genommen, die uns recht deutlich zeigt, bis zu welchem Grade von Naturtreue und Nachahmung des Einzelnen die griechische Scene fortgehn konnte. Die Athener hatten nämlich von dem Gelde, dass sie im Kriege mit den Peloponnesiern und deren Bundesgenossen erbeuteten, zu Delphi eine Säulenhalle erbaut,[1]) die mit schönen Sculpturwerken geschmückt war.[2]) Diess sind, wie Musgrave bereits bemerkt hat, jene Bilder, die der Chor bei seinem Auftreten betrachtet und durch deren Bewunderung er den Athenern ein fein ersonnenes Compliment machte.

Nach den ersten Auftritten in den Eumeniden verwandelt sich die Scene und man erblickt — ja was? — Darüber sind die Erklärer nicht einig. Genelli und Müller meinen: die Akropolis mit dem Parthenon, oder, wie der Letztere hinzufügt, wenigstens den heiligen Bezirk der Athene Polias mit dem Bildniss derselben. Der einzige Grund, der sich für diese Annahme anführen lässt, ist meines Erachtens der, dass Apollo den Orest an ein altes Bild der Pallas in der Stadt dieser Göttin verweist,[3]) welches sich, wie man aus einer Aeusserung des Pausanias schliessen könnte, vielleicht auf der Burg befand.[4]) Aber diese Hypothese steht auf schwachen Füssen und wenn Athene V. 685 sagt: „Hier diesen Bergeshang, den Sitz der Amazonen, die Zelte und die neue Stadt mit ihrer hohen Burg haben die Amazonen der alten gegenüber gegründet, als sie gegen Theseus einen Feldzug unternahmen,“[5]) so hat es wenig Wahrscheinlichkeit, dass man den Sitz der Amazonen, den Areshügel, wie Müller annimmt, auf einer Periakte dargestellt sah. Dieser war vielmehr, wie auch Hermann auf den ersten Blick erkannte,[6]) der Ort der Handlung und wenn überhaupt ein andrer Berg in der Ferne sichtbar war, so konnte diess eben nur die Akropolis sein.[7]) Die Sache wird dadurch ausser allen Zweifel gesetzt, dass der Volksglaube die hier scenisch dargestellte Thatsache nicht an die Akropolis sondern an den Areshügel knüpfte, auf dem ja der

---

1) Paus. X, 11, 5 cf. Boeckh: trag. gr. pr. p. 191.

2) Daher jene *πτύχαι λάϊνοι* in den *εὐκίονες αὐλαί* V. 209.

3) Eumen. V. 79 *μολὼν δὲ Παλλάδος ποτὶ πτόλιν,*
ἵζου παλαιὸν ἄγκαθεν λαβὼν βρέτας.

4) I, 26, 7 *τὸ δὲ ἁγιώτατον ἐν κοινῷ πολλοῖς πρότερον νομισθὲν ἔτεσιν ἢ συνῆλθεν ἀπὸ τῶν δήμων, ἐστὶν Ἀθηνᾶς ἄγαλμα ἐν τῇ νῦν ἀκροπόλει, τότε δὲ ὀνομαζομένῃ πόλει· φήμη δὲ ἐς αὐτὸ ἔχει πεσεῖν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ.*

5) *πάγον δ' ὄρειον* (nach Hermann) *τόνδ' Ἀμαζόνων ἕδραν*
σκηνάς θ', ὅτ' ἦλθον Θησέως κατὰ φθόνον
στρατηλατοῦσαι καὶ πόλιν νεόπτολιν
τήνδ' ὑψίπυργον ἀντεπύργωσαν τότε·
Ἄρει δ' ἔθυον, ἔνθεν ἔστ' ἐπώνυμος
πέτρα πάγος τ' Ἄρειος.

6) opusc. VI, 2 p. 172.

7) Auf die Akropolis bezieht sich auch V. 440 das *ἑστίας ἀμῆς πέλας.*

Areopag seine Sitzungen hielt. Schon Euripides bestätigt uns dies.[1]) Noch specieller hat Pausanias die hieher gehörigen Gegenstände erläutert. Es befand sich nämlich auf dem Areopag ein Altar der Athene *ἀρεία*, den, wie Pausanias sagt, Orest gegründet haben soll, nachdem er freigesprochen war. Diess scheint aber jener Altar zu sein, an welchen Aeschylos die Handlung des Stückes knüpft, indem er den Orestes hier gewisse Gelübde ablegen lässt, deren Erfüllung er verspricht, wenn die Göttin ihm gegen die Anklage der Erinnyen Recht verschaffen wollte. Neben dem Areopag lag auch das Heiligthum der Erinnyen, dessen feierliche Gründung einen Theil unseres Stückes ausmacht.[2]) Wenn nun hieraus die Construction der Scene aufs Evidenteste hervorgeht, so kann man vielleicht auch nicht ohne Wahrscheinlichkeit annehmen, dass sich auf der Bühne der Stein der Schaamlosigkeit befand, auf den der eigentliche Urheber des ganzen Streites, Apollo, trat, während auf der Orchestra die Erinnyen den Stein der Kränkung einnahmen,[3]) den vielleicht die Thymele darstellte. So würden auf der Mitte der Scene die erhabne Gestalt der Athene, auf der einen Seite Orest, der an ihrem Altar kniete, auf der andern Seite Apollo auf dem *λίθος ἀναιδείας* und in der Orchestra die Eumeniden an dem *λίθος ὕβρεως* treffliche Haltpunkte für die Gruppirung der ganzen Scene abgeben, deren weitere Ausfüllung noch durch die Areopagiten gemacht wurde. Auch Genelli fühlte, dass Apollo einen erhabnen Standpunkt auf der Bühne haben müsste; er bringt ihn aber sonderbarer Weise auf den Opfertisch neben den Altar der Athene.[4])

Wo die Scene in der Iphigenie in Aulis und in den Herakliden des Euripides war, dies lässt sich beinahe bis aufs Haar bestimmen, denn zu Aulis sah Pausanias noch auf einem Hügel in der Nähe der Stadt die eherne Schwelle von dem Zelt Agamemnons und den Tempel der Artemis,[5]) den der Chor erwähnt.[6]) Dies macht es wahrscheinlich, dass man auch

1) Elektra 1267 ff.

2) Paus. I, 28, 5 *ἔστι δὲ Ἄρειος πάγος καλούμενος, ὅτι πρῶτος Ἄρης ἐνταῦθα ἐκρίθη — κριθῆναι δὲ καὶ ὕστερον Ὀρέστην λέγουσιν ἐπὶ τῷ φόνῳ τῆς μητρός· καὶ βωμός ἐστιν Ἀθηνᾶς Ἀρείας, ὃν ἀνέθηκεν ἀποφυγὼν τὴν δίκην. τοὺς δὲ ἀργοὺς λίθους, ἐφ᾽ ὧν ἑστᾶσιν, ὅσοι δίκας ἀπέχουσι καὶ οἱ διώκοντες, τὸν μὲν ὕβρεως, τὸν δὲ ἀναιδείας αὐτῶν ὀνομάζουσιν.*

3) vgl. Böttiger: Furienmaske S. 71 kleine Schriften I. S. 232.

4) S. 235.

5) IX, 19, 5 *ναὸς δὲ Ἀρτέμιδός ἐστιν ἐνταῦθα καὶ ἀγάλματα λίθου λευκοῦ, τὸ μὲν δᾷδας φέρον, τὸ δὲ ἔοικε τοξευούσῃ. φασὶ δὲ ἐπὶ τοῦ βωμοῦ μελλόντων ἐκ μαντείας τῆς Κάλχαντος Ἰφιγένειαν τῶν Ἑλλήνων θύειν, τὴν θεὸν ἀντ᾽ αὐτῆς ἔλαφον τὸ ἱερὸν ποιῆσαι. πλατάνου δὲ, ἧς καὶ Ὅμηρος ἐν Ἰλιάδι ἐποιήσατο μνήμην, τὸ ἔτι τοῦ ξύλου περιὸν φυλάσσουσιν ἐν τῷ ναῷ — δείκνυται δὲ καὶ ἡ πηγή, παρ᾽ ἣν ἡ πλάτανος ἐπεφύκει καὶ ἐπὶ λόφου πλησίον τῆς Ἀγαμέμνονος σκηνῆς οὐδὸς χαλκοῦς.*

6) V. 186.

die merkwürdige Platane, an der sich das Wunder ereignete, von dem Homer erzählt, und die Quelle an derselben nicht vergessen haben wird, während vermuthlich im Hintergrunde der Euripus mit der griechischen Flotte lag, von der der Dichter eine so ausführliche Beschreibung liefert. In Marathon bezeichnete die Quelle, welche von der Heldin des Stückes, Makaria, ihren Namen erhalten hatte, den Ort, wo die Handlung vorgieng.[1]) Auch hier stellte die Orchestra einen Markt dar, wie daraus hervorgeht, dass der Tempel des Zeus ἀγοραῖος den Mittelpunkt der Scene bildete,[2]) vor dem sich ein Altar befand, an welchem Jolaos mit den zum Kampf unfähigen Knaben Schutz suchte. Auch hier kann der Euripus den Hintergrund der Scene begrenzt haben.

In landschaftlicher Hinsicht ist besonders die Scene in den Trachinierinnen des Sophokles und den Schutzflehenden des Aeschylos bemerkenswerth. Herodot macht uns eine sehr deutliche Beschreibung der Lage von Trachis. „Der Pass, der durch Trachis nach Griechenland führt,“ sagt er, „ist an der Stelle, wo er am engsten ist, ein halbes Plethron breit. Freilich ist nicht hier die schmalste Stelle des ganzen Landes, sondern dicht vor und hinter den Thermopylen. Bei Alpenoi, welches hinter denselben liegt, ist nur ein einziger Fahrweg und davor, in der Nähe der Stadt Anthele, ein andrer. Der Theil der Thermopylen, der gegen Abend liegt, ist ein unwegsamer abschüssiger hoher Berg, der sich bis zum Oeta erstreckt; die Seite des Weges, die gegen Morgen liegt, wird vom Meer und von Untiefen begrenzt. In diesem Pass sind auch warme Bäder, die die Eingebornen Chytren nennen und neben ihnen ist ein Altar des Herakles gegründet. Es war bei diesem Wege eine Mauer erbaut worden und in alten Zeiten befand sich dort ein Thor.“[3]) An einer andern Stelle vervollständigt derselbe Schriftsteller seine Schilderung noch mit folgenden Zügen: „An dem Melischen Meerbusen ist eine ebne Stelle, hier breit, dort sehr schmal. An diesem Ort umschliessen hohe und unwegsame Berge das ganze Melische Land, die man die Felsen von Trachis nennt. Es ergiessen sich dort drei Flüsse ins Meer: der Spercheios, zwanzig Stadien weiterhin der Dyras, der, wie man sagt, hervorsprang, um dem Herakles, als er in Brand gerathen war, zu Hülfe zu kommen und in einer andern Entfernung von zwanzig Stadien der Melas. Die Stadt Trachis liegt fünf Stadien vom Melas. An dieser Stelle ist das Land zwischen den Bergen und dem Meere am breitesten, gerade da, wo Trachis erbaut ist, denn es ist eine Ebne von 22000 Plethren. In dem Gebirge,

1) Paus. I, 32, 5.
2) V. 70, 80, 122.
3) VII, 176.

welches das Thrakische Land umschliesst, befindet sich auf der Mittagsseite von Trachis eine Schlucht, durch welche der Fluss Asopos neben den überhängenden Bergen dahinfliesst. Vom Asopos gegen Mittag zu ist noch ein andrer kleiner Fluss, der Phönix, der aus diesen Bergen kommt und sich in den Asopos ergiesst. An dem Flusse Phönix ist die engste Stelle, denn hier ist nur ein einziger Fahrweg. Vom Phönix bis zu den Thermopylen sind funfzehn Stadien. Zwischen dem Phönix und den Thermopylen ist ein Dorf, mit Namen Anthele, bei dem der Asopos vorbeifliesst und ins Meer mündet, und umher eine Ebne, in welcher das Heiligthum der Amphiktyonischen Demeter gegründet ist, die Sitze der Amphiktyonen und der Tempel des Amphiktyon selbst.“ 1) Die Opfer, welche die Pylagoren der Demeter brachten, erwähnt unter Andern auch Strabo. 2)

Aus diesem Allen geht nun zunächst hervor, warum Sophokles die Handlung in dem zweiten Theil seiner Trachinierinnen, nach dem Tode der Dejaneira, ebenfalls in die Nähe von Trachis verlegte, während es doch viel näher lag, den kranken Helden auf Euböa zu lassen und die Scene zu wechseln. Dies geschah, weil sich die Sage im Volk verbreitet hatte, dass Herakles am Dyras die Qual des Feuertodes gelitten hatte, ein Fluss, der ja eben diesem Ereigniss seine Entstehung verdanken sollte. Eben dort befand sich auch, wie Herodot sagt, ein Altar des Herakles, dessen Gründung vielleicht mit den Vorgängen, die in unserm Stück geschildert werden, in Verbindung stand. Aber wir können noch weiter gehn. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat die Scene die von Herodot genannten Gegenstände ganz in der Weise dargestellt, wie er sie schildert. Der Chor redet nämlich die Bewohner dieser Orte in einer Weise an, die es kaum zweifelhaft lässt, dass er auf die Scene Bezug nimmt. Er unterscheidet aber dabei die warmen Bäder mit ihrem Hafen und ihren Bergen, die Höhen des Oeta, den Melischen Meerbusen, der sich hier einbuchtet, und das Gestade der Demeter, wohin die Amphiktyonenversammlungen der Hellenen berufen werden. 3) Dies bezieht sich indessen nur auf den Hintergrund und die Flanken der Scene. Dass dieselbe naturgemäss auch die Ebne darstellte, welche in der Nähe Trachis

1) VII, 198 ff. Die Erwähnung der Stadt Antikyra ist im Texte ausgeblieben, weil sie für den vorliegenden Zweck bedeutungslos und vielleicht störend ist.

2) IX, 420.

3) V. 633 ff. *ὦ ναύλοχα καὶ πετραῖα θερμὰ λουτρὰ καὶ πάγους Οἴτας παραναιετάοντες, οἵ τε μέσσαν Μηλίδα πὰρ λίμναν, χρυσαλακάτου τ' ἀκτὰν κόρας, ἔνθ' Ἑλλάνων ἀγοραὶ Πυλάτιδες καλέονται.* Schon Musgrave bezog diese Worte auf die Schilderung des Herodot; Hermann dagegen will unter der *κόρη χρυσηλάκατος* die Artemis verstehn. s. seine Note zu V. 634.

rings umgab, lässt sich wohl aus der Erwähnung der Wiese abnehmen, auf der Lichas mit den Gefangenen durch die Neugier des Volkes aufgehalten wurde, als er auf dem Wege nach der Wohnung des Keyx war. Hier entwickelte sich die Handlung und die Stadt scheint man in der Ferne gesehn zu haben.[1])

Wie die Scene in den Schutzflehenden des Aeschylos im Einzelnen beschaffen war, lässt sich aus den Worten des Dichters nicht mit Sicherheit entnehmen. Die Orchestra zerfiel jedenfalls in eine *κοινοβωμία* und einen freien Platz daneben, der ebenfalls heilig war, wie O. Müller bereits gezeigt hat.[2]) Die Zugänge zu derselben stellten auch hier, wie im Orest des Euripides und in den Persern des Aeschylos, auf der einen Seite einen Fahrweg dar, der von dem Könige mit seinem Gefolge, die zu Wagen und zu Pferde ankamen, benutzt wurde,[3]) während von der andern Seite der Herold mit seinen Begleitern auftrat, die vom Strande kamen. Den Hintergrund bildete, wie es scheint, das Meer.[4]) Die dargestellte Gegend mag nach allen Seiten zu offen und unbegrenzt gewesen sein, wenigstens war keine Wohnung eines Fürsten darauf zu sehn.[5]) Wir würden daher auf ein näheres Eingehn in die Details der Scene verzichten müssen, wenn nicht auch hier die Beschreibung, die Pausanias von der Gegend um Argos macht, die Lücke ausfüllte. Dieser berichtet uns nämlich, dass es unterhalb des Berges Chaon einen Ort gegeben habe, an dem zahme Bäume wuchsen und wo das Wasser des Erasinos, der im Stymphalischen See entspringt, zu Tage kommt. Hier opferte man zur Zeit des Pausanias noch dem Dionysos und dem Pan,[6]) und wenn uns die Sitte der Tragiker, den Ort der Handlung an eine geweihte Stätte zu verlegen, nicht täuscht, so war diess die Stelle, an der die Schutzflehenden des Aeschylos spielten, denn gerade „der Erasinos, der zu Tage kommt,“[7]) wird von dem Chor in seinem Dankliede an die Gottheiten des Landes genannt.

Wir überlassen es dem Leser, die Spuren weiter zu verfolgen an welche sich zu Trözene, zu Korinth, zu Pherä, zu Pharsalos,

1) V. 659.
2) Anhang zu den Eumeniden.
3) V. 180 ff.
4) V. 259.
5) V. 363.
6) II, 24, 7 *ὀλίγον δὲ ἀπωτέρω ἐν δεξιᾷ τῆς ὁδοῦ Χάον ἐστὶν ὄρος ὀνομαζόμενον. ὑπὸ δὲ αὐτὸ δένδρα πέφυκεν ἥμερα, καὶ ἄνεισι τοῦ Ἐρασίνου φανερὸν ἐνταῦθα δὴ τὸ ὕδωρ· τέως δὲ ἐκ Στυμφάλου ῥεῖ τῆς Ἀρκάδων, ὥσπερ ἐξ Εὐρίπου κατὰ Ἐλευσῖνα καὶ τὴν ταύτῃ θάλασσαν οἱ Ῥεῖτοι. πρὸς δὲ τοῦ Ἐρασίνου ταῖς κατὰ τὸ ὄρος ἐκβολαῖς Διονύσῳ καὶ Πανὶ θύουσι, τῷ Διονύσῳ δὲ καὶ ἑορτὴν ἄγουσι καλουμένην Τύρβην.*
7) Dies ist das *χεῦμ᾽ Ἐρασίνου παλαιόν* V. 1017. Bemerkenswerth ist auch die Erwähnung der Flüsse von Argos, die diese Gegend auszeichnen, in den folgenden Versen.

und an andern Orten, an denen die Tragödie spielte, die Erinnerungen des Volkes knüpften, auf welche die Dichter Bezug nahmen und wollen nur noch die Schutzflehenden des Euripides näher betrachten, unter allen Stücken, die uns erhalten sind, dasjenige, welches für die vorliegende Untersuchung den reichsten Stoff darbietet. Die Scene ist in Eleusis. Sogar die Stelle, von wo aus dieselbe aufgenommen sein musste, lässt sich genauer angeben, denn die Gräber der sieben Argivischen Anführer, deren Bestattung einen Theil der Handlung in unserer Tragödie ausmacht, wurden noch dem Pausanias gezeigt [1]) und befanden sich, der Sitte der Alten gemäss, die ihre Todten an Kreuzwegen zu bestatten pflegten, an jenem Scheidepunkt, wo sich der grosse Weg von Athen in zwei verschiedne Arme trennte, von denen der eine nach dem Isthmos, der andre ins nördliche Griechenland führte. [2]) Den Hintergrund der Scene bildete auch hier wahrscheinlich das Meer, den Mittelpunkt derselben der Tempel der Persephone und Demeter, [3]) in dessen Nähe sich noch andre Gebäude befanden, [4]) vor denen man die Gräber errichtete und hinter denen sich ein Fels erhob. [5]) Auch die Quelle Kallichoros, jener merkwürdige Ort, an dem die Eleusinischen Frauen zuerst den Chor aufgestellt und die Göttin Demeter besungen hatten, [6]) wird nicht gefehlt haben. [7]) Die Orchestra war offenbar ein freier Platz vor dem Tempel, und kann unter solchen Umständen wohl mit zu dem rharischen Felde

---

1) I, 39, 2 *ὀλίγῳ δὲ ἀπωτέρω τοῦ φρέατος ἱερὸν Μεγανείρας ἐστί, καὶ μετ' αὐτὸ τάφοι τῶν ἐς Θήβας.*

2) V. 1218 *παρ' αὐτὴν τρίοδον.*

3) V. 89.

4) V. 940.

5) V. 990. Um diese Skizze noch durch einige Züge zu vervollständigen, die uns zeigen, wie gut die Oertlichkeit mit der Construction der griechischen Bühne übereinstimmte und wie eigenthümlich sich das Ganze darstellte, können wir noch Folgendes hinzufügen: „Die Stadt Eleusis lag um das Heiligthum herum. Der grosse Tempel lehnte sich hinten an eine steile Felswand, die als Mauer zugehauen war. Auf dieser 15 — 20 Fuss erhöhten Terrasse steigt man einige Stufen zu einem kleineren wohlerhaltnen Tempel in antis, 64 Fuss lang und 54 breit. Diese Terrasse beherrscht die ganze Gegend und hier muss jedenfalls das Kastell gelegen haben, von dem Livius XXXI, 25 sagt, dass es von dem Tempel umgeben werde und sich über ihn erhebe." s. Ottfr. Müller in d. Encycl. v. Ersch u. Gruber Th. IV. S. 223 Sainte-Croix sur les mystères T. II. p. 126. Da nun der grössere Tempel erst durch Iktinos und Philon gebaut wurde (Vitr. praef. ad L. VII, 16 u. 17) so darf man wohl annehmen, dass auf der Scene nur jener kleinere Tempel mit seinem Kastell, nebst der uralten, pelasgischen Stadt abgebildet war. Das Proskenion wird jedenfalls die Terrasse abgegeben haben, auf der dies merkwürdige Bauwerk lag.

6) Paus. I, 18, 6.

7) V. 394. 621.

gehört haben. Die Thymele war ein Altar der Demeter und Persephone. [1])

Das Stück beginnt in sehr eigenthümlicher Weise in der Orchestra. Wir sehn nämlich Aethra, die Mutter des Theseus, an der Thymele, wohin sie von Athen aus gekommen ist, um den beiden Göttinnen des heiligen Ortes zu opfern; um sie her im Kreise den Chor der sieben argivischen Mütter mit ihren Dienerinnen.[2]) Diese sind in Trauerkleidern [3]) und haben eine Art von Bann um die Fürstin gezogen, aus dem sie nicht entweichen kann, wenn er nicht gelöst wird. Auf der Scene selbst liegt Adrast, ebenfalls in tiefer Trauer, an der Tempelthür, um ihn die Söhne der zu Theben gefallnen Anführer. [4])

Schon der Eingang dieses Stückes zeigt uns, wie oben bereits bemerkt wurde, deutlich, dass die griechische Bühne zur Zeit des Euripides keinen Vorhang gehabt haben kann, denn sonst würde der Dichter das ganze Bild, den Chor mit der Aethra an dem Altar der beiden Göttinnen, auf die Scene verlegt haben, wo denn das Ganze dem Zuschauer sogleich bei dem Herablassen des Vorhanges in die Augen gesprungen wäre. Diess aber anzunehmen verbietet die ausdrückliche Nennung der Thymele als Standpunkt des Chores wie der Verfolg der ganzen Handlung. Man darf daher wohl mit grösserer Wahrscheinlichkeit vermuthen, dass irgend eine pantomimische Einleitung gemacht wurde, wenn nicht etwa die Anordnung der Personen ohne Weiteres vor den Augen der Zuschauer geschah, die in diesem Punkte, noch durch keinen Vorhang verwöhnt, auf die Illusion verzichteten. Ganz ebenso aber scheint auch der König Oedipus des Sophokles begonnen zu haben, in welchem sich, wie bereits oben bemerkt worden ist, ebenfalls ein Theil des versammelten Volkes an der Thymele befindet.

Nachdem Aethra den Zuschauern die Scene in der Weise, wie wir es hier dargestellt haben, erklärt hat, tritt Theseus auf und zwar von jener Seite her, wohin der Weg nach Athen führt. Er ist seiner Mutter gefolgt, weil er fürchtet, ihr könnte ein Unfall begegnet sein. Bei dem Gespräch, welches er darauf mit Aethra und Adrast beginnt, verlässt die erstere offenbar ihren Ort nicht, wogegen sich Adrast wohl erhebt und zu dem Fürsten auf das Logeion hervortritt. Da seine Vorstellungen in Betreff des Feldzuges gegen Theben nicht fruchten, so fodert

1) V. 65 vgl. 33.
2) V. 10, 32, 95, 105, 292.
3) V. 199.
4) V. 21, 106. Man hat an dem κεῖται in V. 21 Anstoss genommen und Hermann schreibt statt dessen ἵκται, weil, wie er sagt, Adrast später gekommen sei, als die Frauen. Wahrscheinlich nimmt er daher an, dass der Chor aus dem Tempel und nicht auf dem Wege von Argos her aufgetreten war.

er die Frauen des Chores auf, ihn mit seinen Bitten zu unterstützen. Auf die Mahnung des übrigen Chores verlässt die Chorführerin ihre Stätte an der Thymele und wirft sich dem Theseus zu Füssen.[1]) Die Thränen der Aethra geben ihren Bitten um Hülfe eine verdoppelte Kraft, Theseus wird endlich erweicht und giebt nach. Dann fodert er die Frauen des Chores auf, seine Mutter aus dem Bann, den sie um dieselbe gezogen haben, zu entlassen[2]) und geht mit ihr und Adrast[3]) auf dem Wege nach Athen ab.

Diese Scene ist uns ein deutlicher Beweis, wie sehr man bei der Anwendung von scheinbar allgemeinen Regeln der Alten in einzelnen Fällen auf seiner Huth sein muss. Pollux sagt, dass die Orchestra zum besondern Gebrauch des Chores da wäre, die Scene zu dem der Schauspieler, Vitruv berichtet, dass die scenischen Künstler auf der Scene, die thymelischen auf der Orchestra thätig gewesen wären, und dennoch sehn wir nicht nur, dass der Chor in manchen Stücken auf der Scene ist, sondern dass auch ein Schauspieler, wie hier an dem Beispiel der Aethra gezeigt ist, während eines ganzen Auftritts in der Orchestra und zwar an der Thymele stand. Diess macht uns glaublich, dass sich auch Orest und Elektra, wie schon Genelli annahm, in den Choephoren und Atossa in den Persern in der Orchestra befanden, wo aller Wahrscheinlichkeit nach die Gräber lagen, an denen die Handlung vorgeht.

Nach einem kurzen Chorgesange kommt Theseus wieder aus Athen zurück, an der Spitze von Bewaffneten.[4]) Mit ihm Adrast und ein Bote, dem die Weisung ertheilt wird, den Weg nach Theben einzuschlagen.[5]) Indem dieser im Begriff ist abzugehn, tritt schon ein Bote aus Theben, den Kreon in derselben Angelegenheit an Theseus abgeschickt hat, aus dem Eingange der Orchestra hervor. Nachdem von beiden Seiten die Kriegserklärung ausgesprochen ist, verlässt der Thebanische Bote die Scene, um nach Theben zurückzukehren und eben dahin folgt ihm Theseus an der Spitze seiner Krieger.[6]) Adrast lässt er bei den Frauen zurück.[7]) Nach einem zweiten Chorgesange kommt ein athenischer Bote vom Schlachtfelde, meldet den glücklichen Ausgang des Unternehmens, die Bestattung der argivischen Krieger am Kithäron und fügt hinzu, dass Theseus

1) Man unterscheidet dies deutlich in dem Chorgesange V. 273 ff., wie auch bereits von Hermann bemerkt worden ist, der aber auch die Rede der Chorführerin noch unter zwei Choreuten vertheilt.
2) V. 361.
3) V. 356.
4) V. 393.
5) V. 383.
6) V. 590.
7) V. 591.

mit den Leichen der argivischen Heerführer in der Nähe sei.[1]) Adrast beschliesst auf diese Nachricht, dem Zuge entgegenzugehn und ihn zu empfangen.[2]) Nach einem dritten Chorgesange erscheint denn auch der Heereszug mit den sieben Leichen[3]) und Adrast, an seiner Spitze, fodert die Mütter zur Leichenklage auf.[4]) Diese wird angestimmt, der Zug hält an und bleibt noch so lange in der Orchestra, bis Adrast nach dem Willen des Theseus, der dem Comitat gefolgt ist,[5]) eine förmliche Leichenrede gehalten hat, in der er die Verdienste der Gefallnen auseinandersetzt. Dann befiehlt Theseus, dass der Zug weiter geht,[6]) der jetzt unter dem Gesange des Chores die Scene ersteigt, auf der man die Vorbereitungen zum Begräbniss und zum Todtenopfer beginnt. Es werden zwei Scheiterhaufen errichtet, der eine für sechs von den Heerführern, ein besondrer für den Kapaneus,[7]) nach dem bekannten Glauben der Alten, dass der Körper dessen als heilig zu betrachten sei, den der Blitz erschlagen hätte.

Während diess geschieht, erscheint im Hintergrunde der Bühne Euadne, die Gattin des Kapaneus, auf einem Felsen.[8]) Sie ist aus Verzweiflung über den Tod ihres Mannes wahnsinnig geworden und ihren Wächtern entsprungen.[9]) Von dem Wege aber, der nach Megara führt, tritt Iphis, ihr Vater, auf, um seine unglückliche Tochter wieder aufzusuchen.[10]) Indem er den Chor nach ihr befragt, ruft sie ihm von ihrem Felsen aus zu[11]) und stürzt sich nach einem kurzen Gespräch in die Flammen, die vom Scheiterhaufen ihres Mannes heraufsteigen.[12])

Euripides ist wegen dieser Episode, die, streng genommen, nicht zur Handlung des Stückes gehört, vielfach getadelt worden, aber man hat dabei das Scenische ausser Acht gelassen, ein Gesichtspunkt, der sein Verfahren in meinen Augen vollkommen rechtfertigt. Es ist nämlich ein grosser Unterschied zwischen solchen Handlungen, die der Phantasie des Zuschauers überlassen

---

1) V. 757 und 763.

2) V. 774. Nach Elmsleys Emendation: *ἀλλ' εἶμ', ἀναρῶ χεῖρα*, die Reisig ad Oed. Col. CLX. verdientermassen billigt und die auch Dindorf neuerdings in den Text aufgenommen hat. Einen passenden Vergleich mit dieser Stelle bietet Alc. 780.

3) V. 796 vgl. 757.

4) V. 800.

5) Er betritt die Bühne offenbar erst V. 840, wie Dindorf bereits bemerkt hat.

6) V. 942 *στειχέτω δ' ἄχθη νεκρῶν*.

7) V. 935.

8) V. 987.

9) V. 1094.

10) V. 1034.

11) V. 1048.

12) V. 1073.

bleiben, und solchen, die auf der Scene vor sich gehn. Bei den ersteren kann der Dichter eine beliebige Menge von Begebenheiten in den Zeitraum weniger Minuten zusammendrängen. So liegt zwischen dem ersten Abgange und dem zweiten Auftreten des Theseus in unserm Stück eine Reise nach Athen, eine Volksversammlung und die Zurüstung zu einem Kriege, zwischen dem zweiten Abgange des Theseus und dem Erscheinen des athenischen Boten eine Schlacht nebst der Bestattung von Leichnamen; beide Zeiträume werden nur durch ein paar Chorgesänge ausgefüllt, die nicht einmal mit zu den längsten gehören. Derjenige, den der Chor singt, während der Zug mit den Leichen die Scene ersteigt, hat vielleicht mehr Zeit weggenommen. Anders verhält sich die Sache bei Handlungen, die auf der Scene, vor den Augen der Zuschauer, vorgehn, wie hier die Verbrennung und Bestattung der argivischen Heerführer. Diess war ein Vorgang, der nicht ohne eine gewisse Feierlichkeit vollzogen werden konnte und deshalb einige Zeit für sich in Anspruch nahm. Der Dichter musste also irgend etwas geschehn lassen, was das Interesse der Zuschauer lebhaft erregte und ihre Aufmerksamkeit von den Ceremonien der heiligen Handlung abzog, die man freilich etwas abgekürzt haben wird. Es war daher sehr wohl von ihm bedacht, dass er eine nahe liegende Episode einflocht und so die Zeit, die nothwendig aufgewandt werden musste, ausfüllte.

Nachdem diess geschehn ist, bringen die Söhne der Gefallnen ihren Grossmüttern die Gebeine der Verbrannten in die Orchestra hinab und mischen ihre Klage in den Gesang jener. [1]) Hiermit könnte das Stück endigen. Adrast ist auch schon im Begriff, mit den Seinigen nach Argos zu ziehn, als aber plötzlich die Göttin Athene erscheint und beiden Fürsten, dem Theseus und Adrast, ein ewiges Bündniss zu schliessen anbefiehlt, und diess unter bestimmten Ceremonien, die sich offenbar an gewisse Reliquien knüpften, welche man zu Delphi und Eleusis aufbewahrte. Daraus geht hervor, dass die beiden Angeredeten, die ihr Gehorsam versprechen, sich auf dem Wege nach Athen entfernen, wohin ihnen sämmtliche auf der Bühne befindliche Personen gefolgt sein werden. Der Schluss des Stückes, der genau mit der Zeit seiner Aufführung zusammenhängt, enthält somit eine politische Demonstration, wie sie in den griechischen Dramen sehr häufig gefunden wird.

Soviel über die scenische Ausstattung der Tragödie. Man sieht leicht, was es sagen wollte, wenn ein Choreg drei Stücke dieser Art mit einem Satyrdrama für die Bühne vorzubereiten unternahm, welche Menge von Personen, welch ein Glanz der Costume, welch eine imposante Scene hergestellt werden musste, um der Handlung des Stückes auf würdige Weise zu begegnen.

1) V. 1177.

Diess verhielt sich nun freilich bei der Komödie ganz anders und beinahe auf die entgegengesetzte Weise. Wenn die Choregen in der prachtvollen Ausstattung der Tragödie mit einander wetteiferten, so muss es für illiberal gegolten haben, bei der Komödie einen grossen Aufwand zu machen. Ein einzelner Choreg übernahm nur die Kosten für eine einzelne Komödie; die komischen Dichter brachten ihre Stücke nicht in trilogischer oder tetralogischer Form auf die Bühne. Diese wurde dann mit mässigen Mitteln ausgestattet, indem man von vorne herein auf den Ruhm verzichtete, einen bedeutenden Theil seines Vermögens im Dienste des Staates aufgeopfert zu haben. Aus dieser Sitte aber folgte zunächst, dass die Komödie überhaupt nicht an Orten spielen konnte, die eine glänzende Umgebung nöthig machten, oder, dass man sich, wenn diess dennoch geschah, mit Andeutungen begnügt haben wird, die mehr dazu geeignet waren, die Scene zu charakterisiren, als die Illusion zu befördern. Der erste Fall ist offenbar der gewöhnliche gewesen. Den Mittelpunkt der Scene pflegte ein Privathaus zu bilden, das aus mehren Stockwerken bestand und nach Art der griechischen Häuser nur kleine Zimmer hatte und eine unscheinbare Aussenseite darbot; [1]) die Umgebung war dem angemessen, entweder eine Strasse oder ein Meierhof, wo dann die Orchestra in der Regel einen öffentlichen Platz darzustellen hatte. Aber auch der zweite Fall, dass die Scene an Orten spielte, die in der Wirklichkeit mit aller Pracht ausgeschmückt waren, lässt sich nachweisen. In den Komödien des Aristophanes ist die Handlung öfters an den Markt zu Athen verlegt, der eine so grosse Menge von merkwürdigen und kostbaren Gebäuden, Statuen und Altären hatte, wie nur irgend ein andrer Markt in einer griechischen Stadt. Hier lag die Stoa der Hermen und die *στοὰ ποικίλη*, der Tempel der Göttermutter, das Rathhaus, [2]) das Leokorion und das Pherrephattion, [3]) hier standen die Statuen des Zeus *ἀγοραῖος* und des Hermes, [4]) die des Harmodios

---

1) Dass die Privathäuser in Athen schlecht gebaut waren und die Gassen verdunkelten, ist eine bekannte Sache. Besonders aber scheinen die überhängenden Erker allgemein missfallen zu haben, weshalb Hippias, Themistokles, Aristides und Iphikrates in Uebereinstimmung mit den städtischen Behörden die strengsten Zwangsmaassregeln dagegen anordneten, die aber, wie man aus ihrer Wiederholung sieht, nicht viel gefruchtet haben können. s. Meurs. Fort. Athen. c. 3 p. 20. Eine witzige Beschreibung von dieser Winkelei giebt Aristoph. equ. 792. Danach kann man sich eine deutliche Vorstellung machen, wie die komische Scene in einem solchen Fall ausgesehn haben mag.

2) Aesch. adv. Ctes. II. § 59 p. 155 ed. Bremi.

3) Dem. in Con. p. 1258 R.

4) schol. ad Ar. equ. 297, 408 Paus. 1, 15, 1 Lucian. Jup. trag. II, 497 ed. Jac. Sluiter Lectt. Andocid. p. 24.

und Aristogeiton,[1]) hier lagen den Tempeln zugehörige Altäre vor denselben,[2]) mit einem Wort, der Markt zu Athen war der Sammelplatz Alles Grossen und Denkwürdigen, denn er erinnerte, wie Aeschines sagt, die Athener an Alles Schöne, was in ihrer Stadt im Laufe der Zeiten gethan und verewigt worden war.[3]) Es lässt sich nicht denken, dass man diess in der Komödie mit aller Treue dargestellt hat. Wahrscheinlich genügte die Statue des Zeus *ἀγοραῖος* oder des Hermes auf der Thymele, um anzuzeigen, dass dieser Platz den Markt darzustellen hatte, die Scene selbst wird unter solchen Umständen eine Strasse mit Bürgerhäusern wiedergegeben haben, unter denen die Barbierstube am Markt zu Athen nicht gefehlt haben wird. In der Lysistrata freilich befindet sich die Handlung den grösseren Theil des Stückes hindurch vor der Akropolis. Es wird ein Kampf geführt, der die Vertheidigung der Propyläen zum Zweck hat. Aber deshalb möchte ich nicht glauben, dass man auch den Parthenon und andre Gebäude der Akropolis mit naturgetreuer Wahrheit dargestellt hat. Diess möchte für die Komödie eine etwas zu kostbare Scene geworden sein. Man liess es wahrscheinlich bei der Andeutung der Hauptsache bewenden, wenn man nicht noch weiter gieng und die Parodie, die den Charakter der Komödie ausmacht, auf die scenische Darstellung selbst übertrug, so dass diese von den kopirten Gegenständen eine Art von Zerrbild lieferte. Jedenfalls werden wir von vorne herein die Vorstellungen von Genelli und Kanngiesser beseitigen müssen, welche durchaus keinen Unterschied zwischen tragischer und komischer Scene machen[4]) und die letztere mit Tempeln, Altären, Statuen und andrem Zubehör versehen, als ob sich diese Dinge ganz von selbst verständen.[5]) Endlich lässt sich aus dem Gesagten noch

---

1) Aristot. rhet. I. c. 9 Plin. XXXIV. c. 4. Meurs. Pisistr. c. 14 Corsini fast. att. III. p. 171.

2) So der vor dem Metroon bei Aesch. adv. Tim. I. § 25 p. 51 ed. Br. ausserdem der der 12 Götter Thuc. VI, 54 der des Eleos Paus. I, 17 u. a. Daher auch der Schwur des Kleon als eines echten *ἀγοραῖος* bei den zwölf Göttern equ. 235 cf. v. 410, 500 und 297.

3) Aesch. adv. Ctes. l. c. §. 61 *προσέλθετε δὴ τῇ διανοίᾳ καὶ εἰς τὴν στοὰν τὴν ποικίλην· ἁπάντων γὰρ ὑμῶν τῶν καλῶν ἔργων ἐν τῇ ἀγορᾷ ἀνάκειται.* Wir haben in die Reihe der zum Markt gehörigen Bau- und Bildwerke absichtlich nur Gegenstände aufgenommen, die von alten Schriftstellern ausdrücklich als solche bezeichnet werden, ohne dabei in die schwierige Untersuchung einzugehn, was man sonst noch auf indirectem Wege dahin ziehen kann. Auch soll hier nicht darüber entschieden werden, was davon zum sog. alten, was zum neuen Markt gehörte, da es gewiss zu sein scheint, dass man in älterer Zeit einen solchen Unterschied noch nicht machte.

4) Genelli sagt z. B. über die Frösche S. 266: Die Scene hatte eine tragische Anordnung: Die Aussenwand eines bedeutenden Wohnhauses mit zwei Flügelgebäuden etc. vgl. S. 255 Anm. 10.

5) vgl. namentlich Kanngiesser S. 177 ff.

eine Folgerung ziehn, die für die Auffassung des Scenischen bei der Analyse einzelner Stücke von grosser Bedeutung ist. Die komische Scene nämlich konnte wegen ihrer geringen Ausstattung weit leichter verwandelt werden, als die tragische. Man hatte nicht so viel aus dem Wege zu räumen und wieder aufzustellen, sondern mit dem Herablassen eines neuen Vorhanges vor der Hinterwand, mit dem Umdrehen der Periakten und einigen unbedeutenden Veränderungen liess sich ein ganz andres Bild herstellen, ohne dass erst Statuen, Altäre, Gräber und dergleichen wegzuräumen oder umzugestalten waren. Die Orchestra mag in der Komödie überall ein so ungeschmücktes Ansehn gehabt haben, dass sie Alles vorstellen konnte, was der Dichter verlangte.

Wenn wir uns nun zu den einzelnen Komödien des Aristophanes wenden, so finden wir allerdings bei der Mehrzahl derselben die Scene höchst einfach, selbst da, wo sie ganz phantastisch ist und zum grossen Theil das ganze Stück hindurch unverändert. In den Wespen wurde eine Strasse zu Athen dargestellt, im Hintergrunde das Haus des Philokleon, vor demselben das Symbol des Apollo *ἀγυιεύς.*[1]) In den Wolken bewegt sich die Handlung vor den Wohnungen des Strepsiades und des Sokrates, die offenbar in einer und derselben Strasse liegen, unweit von einander entfernt, der Plutos spielt auf dem Lande in Attica vor dem Hause des Karion und nirgend tritt hier eine Veränderung ein. Auch in den Vögeln, wo eine unwegsame, hoch gelegne Felsengegend[2]) dargestellt wurde, mit Gesträuch[3]) und von Wolken umgeben,[4]) bleibt die Scene stets an demselben Orte. Dagegen sieht man zu Ende des Stückes in den Rittern die alte Akropolis[5]) und mehrmals scheint die Scene in den Ekklesiazusen gewechselt zu haben, wenn schon sie Athen nicht verlässt. Bis V. 728 befindet sie sich vor dem Hause des Blepyros, von da an (bis V. 876) in einer andern Strasse, darauf (bis V. 1112) in einer dritten Gegend, die vielleicht jene Gegend des Kerameikos darstellte, von der der Scholiast zu den Rittern V. 769 spricht,[6]) und zum Schluss scheint sie in einen

---

1) V. 389 und 820. An eine Statue der Artemis, die Kanngiesser aus V. 368 annimmt, ist gar nicht zu denken, vielleicht eher an ein Hekateion. cf. schol. ad 800 Sluiter lectt. Andoc. p. 30.

2) V. 20, 54, 949—50.

3) V. 202.

4) V. 817.

5) V. 1322, 1325. Aus dem Zusatz des alten Athens, den der Dichter nicht ohne Absicht macht, geht hervor, dass die Ausstattung eine einfache war und nicht jene Prachtscene, von der Bode spricht: Gesch. der dram. Dichtkunst III, 2, S. 295.

6) *δύο δὲ οἱ κεραμεικοὶ Ἀθήνησιν· ὁ μὲν ἔνδον τῆς πόλεως ὁ δὲ ἔξω — ἐν δὲ τῷ ἑτέρῳ ἦσάν τε καὶ προεστήκεσαν αἱ πόρναι.*

anständiger bewohnten Stadttheil zurückzukehren, doch will ich nicht entscheiden, ob sie mehr als einmal (V. 1112) gänzlich oder ob nur theilweise verändert worden ist. Auch die Lysistrata beginnt in einer Strasse zu Athen, dann wird die Handlung vor die Akropolis verlegt,[1]) die gestürmt werden soll. Die Thesmophoriazusen spielen zunächst vor dem Hause des Agathon, späterhin, wie aus den Worten des Dichters hervorgeht, vor dem Thesmophorion.[2]) Kanngiesser hat sich viele Mühe gegeben, um darzuthun, dass die Orchestra in diesen Fällen, wenn Athen der Schauplatz der Handlung war, die Pnyx dargestellt hätte.[3]) In den Thesmophoriazusen könnte eine Aeusserung des Dichters, selbst die Veranlassung dazu geben, denn der Chor sagt V. 658, er wolle die ganze Pnyx durchsuchen,[4]) doch ist bereits von alten Erklärern bemerkt worden, dass der Dichter das Wort hier in einem allgemeinen, uneigentlichen Sinne überhaupt für einen Versammlungsort gebraucht[5]) Diese Annahme ist um so wahrscheinlicher, da das Heiligthum der Demeter und Persephone, wie Pausanias berichtet, bei der Quelle Enneakrunos lag,[6]) die wahrscheinlich mit der heutigen Kallirrhoe, ein Name, den sie in frühester Zeit führte, identisch ist, und schon ausserhalb der Stadtmauern war.[7]) Ueberdiess befindet sich der Chor nach den Worten des Dichters auf einem heiligen Platze, der ohne Zweifel zum Tempel gehörte.[8]) In Bezug auf die Ritter meint Kanngiesser: „Nothwendig muss Vater Demos an der Pnyx, dem gewöhnlichen Versammlungsplatze des Volkes wohnen,"[9]) aber diese Folgerung ist nicht unangreifbar. Es steht eher zu vermuthen, dass der Repräsentant des Demos dort wohnte, wo sich das Volk den ganzen Tag lang umhertrieb, da, wo jeder Stein die Erinnerung alter Zeiten und das Bewusstsein der wachsenden Grösse Athens hervorrief, also am Markt und hierauf scheint es hinzudeuten, wenn Aristophanes den Wursthändler

1) s. V. 263—65 cf. 241 u. 911. Dass die Scene nicht von Anfang an vor der Akropolis ist, sieht man daraus, dass Kalonike V. 5 aus ihrem Hause tritt und die handelnden Personen zum Schluss des Auftritts sämmtlich abgehn cf. V. 242 ff. Späterhin ist besonders die Erwähnung der Pansgrotte 721, 911 des Tempels der Demeter Chloe 835 und der Klepsydra 913 von Bedeutung; ebenso die Anhöhe, oder der Thurm, auf der Lysistrata Schildwache steht cf. 849, 864, 883.

2) V. 880 cf. 83, 278, 880, 964, 1045 schol. ad 887.

3) S. 176 ff.

4) *καὶ περιθρέξαι τὴν πνύκα πᾶσαν καὶ τὰς σκηνὰς καὶ τὰς διόδους διαθρῆσαι.*

5) Schol. Burd. ad 665 *τὴν πνύκα δὴ ἐνταῦθα καλεῖ τὴν σύνοδον καὶ ἐκκλησίαν ἅπασαν.*

6) Paus I, 14.

7) O. Müller in der Encycl. v. Ersch u. Gruber Th. VI. S. 235.

8) V. 1148 *ἥκετ' εὔφρονες, ἵλαοι, Πότνιαι, ἄλσος ἐς ὑμέτερον* cf. 964.

9) S. 178.

mit seiner Waare, die er auf der Pnyx nicht verkaufen konnte, zum Markt kommen lässt.[1] In den Ekklesiazusen findet nur die Handlung, die hinter der Scene liegt, auf der Pnyx statt,[2] ein deutlicher Beweis, dass diese nicht auf der Scene dargestellt sein konnte, in der Lysistrata befinden wir uns den grösseren Theil des Stückes vor der Akropolis. Von Sokrates wissen wir eben so wenig, wie von Agathon, dass sie an der Pnyx gewohnt haben, aber da man in der Komödie, die Masken der parodirten Personen mit so grosser Treue angefertigt hat, so lässt sich auch erwarten, dass man ihre Wohnungen mit der entsprechenden Umgebung zur Anschauung gebracht haben wird. Mit einem Wort: die Orchestra muss in diesen Stücken stets das Ansehn eines öffentlichen Platzes in Athen gehabt haben, der, zumal, wenn der Chor aus Bürgern bestand, wahrscheinlich öfters der Markt, als die Pnyx gewesen ist.

Mehr Schwierigkeit bietet die Scene in den Acharnern dar. Die Handlung bewegt sich augenscheinlich an drei verschiednen Orten: zu Anfang ist sie auf der Pnyx, dann wird sie vor das Landhaus des Dikäopolis verlegt, welches sich, wie Böckh mit gutem Grund vermuthet, in der Nähe des Phelleus befand, darauf spielt sie vor dem Hause des Euripides und zum Schluss kehrt sie nach der Wohnung des Dikäopolis zurück. Um diese verschiednen Oertlichkeiten mit einander zu vereinigen, hat Böckh angenommen, der Landsitz des Dikäopolis müsse mit der Stadt zusammen dargestellt worden sein, so dass der Chor und Dikäopolis nur auf der Bühne hin- und herzugehn brauchten, wenn sie vom Lande in die Stadt und umgekehrt von der Stadt aufs Land kommen wollten. Um indessen auch ein verschiednes Hervortreten der auf der Scene erscheinenden Gegenstände möglich zu machen, habe man das Landhaus des Dikäopolis vielleicht auf einem Ekkyklem dargestellt, so dass es nur dann sichtbar zu werden brauchte, wenn der Dichter es für nöthig fand, also in dem zweiten und vierten Auftritt.[3] — Was zunächst den letztgenannten Punkt angeht, so scheint mir der Annahme eines Ekklyklems die Tendenz dieser Maschienerie entgegenzustehn, denn die Alten sagen, dass man es nur dann angewandt habe, wenn das Innere eines Gebäudes dargestellt werden sollte. Hier aber geht die ganze Handlung, welcher die Frau des Dikäopolis eine Zeit lang vom Dache aus zusieht, vor der Wohnung des Dikäo-

1) V. 147 ἀλλ' ὁδὶ προσέρχεται
ὥσπερ κατὰ θεῖον, εἰς ἀγοράν.
Aus V. 750. ff. geht dagegen augenscheinlich hervor, dass die Scene nicht auf der Pnyx ist. Die Angabe über den dreifachen Wechsel derselben und die einzelnen Oertlichkeiten bei Bode a. a. O. bedürfen daher sehr der Berichtigung.

2) V. 280, 489.

3) Ueber die Lenäen S. 91 ff.

polis vor, unter freiem Himmel. Ausserdem will ich nicht verhehlen, dass mir die Scene in der beschriebnen Weise nicht ganz zusagt. Es liegen Dinge neben einander, die vielleicht in der Wirklichkeit weit von einander getrennt waren [1]) und hierdurch musste das Ganze jedenfalls ein willkürliches Ansehn erhalten. Trotzdem wäre es unüberlegt, wenn man nicht anerkennen wollte, dass sich diese Auffassung auf ein Argument stützt, welches schwer zu erschüttern sein möchte, und ebenso muss man eingestehn, dass auch bei der sorgfältigsten Sonderung aller Verschiedenheiten immer noch eine Willkür des Dichters unerklärt bleibt, die, dass er das Haus des Lamachos augenscheinlich in die Nähe des Hauses von Dikäopolis aufs Land bringt, wo es denn in der That doch nicht gelegen haben kann. Inzwischen will ich versuchen, die hier obwaltenden Schwierigkeiten zu lösen, so gut es mir vor der Hand gelingt.

Iedermann sieht ein, dass es bei dieser Untersuchung hauptsächlich darauf ankommt, zu erklären, in welchem Sinne Aristophanes das Wort *εἰσιέναι* V. 202 gebraucht hat.[2]) Ist es so zu verstehn, wie man es in der Regel findet, die Bezeichnung für diejenigen, die in ihr auf der Scene befindliches Haus gehn, so wird jeder Einwand gegen Böckhs Auffassung von vorne herein niedergeschlagen und wir müssen uns in alle ihre Consequenzen ergeben, denn in diesem Falle geht Dikäopolis unmittelbar von der Pnyx, wo die erste Scene spielt, in sein Haus und dies Haus liegt im Gau der Cholliden am Phelleus. Lässt sich dagegen darthun, dass das Wort noch in einer andern Weise gebraucht sein kann, so ist auch eine andre Auffassung, und, um es voraus zu sagen, ein Wechsel der Scene möglich. Nun findet sich das Wort aber noch, wie es mir vorkommt, in zwei Beziehungen, die von der so eben besprochnen einige Verschiedenheit haben. In den Wespen sagt Philokleon V. 1499 zum Chor: „Wer Lust hat, mit mir zu tanzen, der komme herein zu mir,"[3]) und dieser Auffoderung wird nicht nur von Seiten der Söhne des Karkinos, sondern, wie es scheint, auch von der des Chores Folge geleistet. Philokleon befindet sich auf der Scene, die, wie wir oben bemerkt haben, stets noch ein Inneres gegen die Orchestra ist, welche letztere meistens einen freien Platz vorstellt, der nicht mehr unmittelbar zum Hause gehört. Ebenso sagt Hermes im Frieden zu dem Chor: „Kommt so geschwinde als möglich herein und zieht die Steine weg,"[4]) ganz in derselben

1) O. Müller setzt den Phelleus nicht ohne Wahrscheinlichkeit auf die Hälfte des Weges zwischen Athen und Marathon in die Nähe von Acharnä a. a. O. S. 218.

2) *ἄξω τὰ κατ' ἀγρους εἰσιὼν Διονύσια.*

3) *εἴ τις τραγῳδός φησιν ὀρχεῖσθαι καλῶς,*
ἐμοὶ διορχησόμενος ἐνθάδ' εἰσίτω.

4) V. 247 *εἰσιόντες ὡς τάχιστα τοὺς λίθους ἀφέλκετε.*

Beziehung, denn, wie ein alter Erklärer bereits annahm, so befanden sich Hermes und Trygäos auf der Scene und der Chor bestieg dieselbe, um ihnen behülflich zu sein.[1]). Diese Ausdrucksweise, wird man sagen, bestätigt eben nur die Böckhsche Erklärung. Das Innere des Hofes auf der Scene erscheint eben nur als ein solches in Bezug auf die Orchestra, wie andrerseits das Innere des Hauses hinter der Scene sich gegen den Hof als ein solches herausstellt. Ich habe auch diese Beispiele nicht deshalb angeführt, um Böckhs Ansicht dadurch zu bekämpfen, sondern um sie vor der Hand zu beseitigen. Es bleibt nämlich jetzt noch ein andrer Fall übrig, der, dass man die Scene ganz ignorirte und von einem Innern und Aeussern des Scenengebäudes sprach, ohne Rücksicht auf seine gegenwärtige Ausstattung. Die Räume, die den Blicken der Zuschauer entzogen waren, die Paraskenien, waren dann das Innere des Hauses, diejenigen, die sie sahen, also namentlich die Scene, das Aeussere. So scheint mir Aristophanes das Wort *ἐξιέναι* zu gebrauchen, wenn er den Euripides sagen lässt, der erste, der in seinen Stücken herausgekommen wäre, hätte sogleich gesagt, wess Geistes Kind das Drama gewesen sei.[2]) Hier steht offenbar der *ἐξιών* ganz allgemein für den Auftretenden, der freilich öfters aus einem auf der Scene vorgestellten Hause aber unter allen Umständen nur aus dem Scenengebäude kommen konnte. Umgekehrt würde man in derselben Weise *εἰσιέναι* haben für Abgehn gebrauchen können. Dies thut Lysistrata, indem sie zu ihren Mitverschwornen sagt: „Lasst uns hineingehn und mit den andern Weibern auf der Akropolis die Riegel vorschieben."[3]) Lysistrata befindet sich nicht vor der Akropolis, sondern in einer Strasse zu Athen.[4]) Die Akropolis selbst liegt hinter der Scene.[5]) Sie würde aber mit diesen Worten nicht haben sagen können, dass die Verschwornen sie in ihr Haus begleiten sollten. Sie führt sie vielmehr nach dem Ort, von woher sich das Siegesgeschrei erhebt, d. h. hinter die Scene. Die Verleugnung des ganzen scenischen Apparats aber, die in dieser Ausdrucksweise liegt, scheint mir mit dem ungenirten Wesen der Komödie gut übereinzustimmen. „Ich will hineingehn," sagt auch Dikäopolis,

---

1) schol. ad h. l. vgl. auch Thesm. 930 *εἰσάγων*, da sich die *σανίς*, an welche Mnesilochos gebunden wird, auf der Scene befindet (V. 1165.) Die ganze Scene von V. 295 an spielt offenbar in der Orchestra, indem die einzelnen Redner V. 383, 443, 466 wie bei Volksversammlungen die Bühne besteigen.

2) Ran. 946 *ἀλλ' οὐξιὼν πρώτιστα μέν μοι τὸ γένος εἶπεν εὐθὺς τοι δράματος.*

3) V. 245 *ἡμεῖς δὲ ταῖς ἄλλαισι ταῖσιν ἐν πόλει*
ξυνεμβάλωμεν εἰσιοῦσαι τοὺς μόχλους.

4) vgl. V. 5 u. 242. ff.

5) V. 240 ff.

nachdem er sich lange genug draussen vor den Zuschauern aufgehalten hat, und fügt in komischer Weise hinzu: „damit ich die ländlichen Dionysien feiern kann." Darauf verwandelt sich während des folgenden Chorgesanges die Scene, und Dikäopolis tritt nun mit den Seinigen aus dem Landhause hervor.[1])

Die Feier der ländlichen Dionysien beginnt, wird aber bald durch den Ungestüm des Chores unterbrochen, der in Dikäopolis den Mann erkennt, den er gesucht hat. Dieser entschliesst sich nach manchem vergeblichen Bemühen, den Chor zu beschwichtigen, seine Sache vor demselben in einer Rede zu vertheidigen und stellt die Alternative, entweder die Zustimmung des Chores erreichen oder den Tod verwirken zu wollen. Ehe er indessen zu sprechen beginnt, richtet er die Bitte an den Chor; „Nun lasst mich erst ein Costüm anlegen, wie es einem so überaus bedrängten Manne geziemt."[2]) Der Chor stutzt und fragt, was er für Streiche im Sinne habe, wozu dieser Aufschub dienen solle? — Er räth ihm, den Helm des Hades zu borgen und sich mit der List eines Sisyphos zu waffnen, denn Ausreden seien hier nicht am Ort. Dikäopolis erwidert nichts, sondern befindet sich nach diesen Worten plötzlich vor der Wohnung des Euripides, die offenbar nur in der Stadt gelegen haben kann. Nachdem er sich von diesem die nöthigsten Requisiten zu einem tragischen Aufzuge erbeten hat, fällt ihm der Gedanke aufs Herz, welch ein Wagstück es sei, seine Sache vor den Athenern zu vertheidigen. Er ermuthigt sich indessen damit, dass die Schranken einmal geöffnet sind und endigt seine Rede mit den Worten: „Wohlan, du schwer bedrängtes Herz, mach fort von jener Stelle (vom Hause des Euripides) und biete den Kopf auf jener andern (unter dem Beile) dar, indem du aussprichst, was dir nur gefällt. Nur Muth, wohlan! wir gehn! nur zu! mein Herz!"[3]) Der Chor verwundert sich aufs Neue über die unverschämte Kühnheit des Mannes, der seine Sache gegen die Meinung der Gesammtheit durchsetzen will, und jetzt tritt Dikäopolis vor ihn,

---

1) Um auch die Grammatiker nicht zu übergehn, vergl. man schol. ad Eur. Phoen. 210 wo es von dem Chorgesange beim Auftreten heisst *πάροδος δέ ἐστιν ᾠδὴ χοροῦ βαδίζοντος, ᾀδομένη ἅμα τῇ ἐξόδῳ.* So schreibt auch Hermann elem. doctr. metr. p. 724 diese Stelle und Müller (Rhein. Mus. Jahrg. V. S. 361) würde nicht *εισόδῳ* corrigirt haben, wenn er damit das Scholion zu V. 271 der Frösche verglichen hätte, wo es von den abgehenden Schauspielern heisst: *κορωνὶς ἀμοιβαία εἰσιόντων τῶν ὑποκριτῶν.*

2) V. 383 *νῦν οὖν με πρῶτον, πρὶν λέγειν, ἐάσατε ἐνσκευάσασθαί μ' οἷον ἀθλιώτατον.*

3) V. 485 *ἄγε νῦν, ὦ τάλαινα καρδία,*
ἄπελθ' ἐκεῖσε, κᾆτα τὴν κεφαλὴν ἐκεῖ
παράσχες, εἰποῦσ' ἅττ' ἂν σοὶ δοκῇ.
τόλμησον, ἴθι, χώρησον, ἄγ' ἐμὴ καρδία.

indem er sich, wie aus dem Ende dieser Scene erhellt, wieder vor seinem Landhause am Phelleus befindet.

Der Leser sieht leicht, wo ich mit dieser Darstellung hinaus will. Die Scene hat sich, wie schon ein alter Erklärer bemerkt,[1]) abermals verwandelt, eine Annahme, zu der ich besonders zwei Gründe habe. Erstens, weil Dikäopolis V. 383 sagt, er wolle gehn, um sich umzuziehn. Wohin konnte er anders gehn wollen, als in die Garderobe, die sich in dem Paraskenion befand? Der Dichter aber beabsichtigte mit diesen Worten eine Ueberraschung fürs Publicum. Er liess den Dikäopolis allerdings in die Scene gehn (wie wir uns heute ausdrücken), aber er verwandelte diese und jetzt erst zeigt sich seine Absicht, den Euripides zu persiffliren. Dass Dikäopolis sich während des Chores (V. 385—92) nicht mehr auf der Bühne befand, beweist auch schon, dass er dem Chor auf seine Frage nicht antwortet. Der zweite Grund ist der, dass der Chor sowohl vor als nach diesem Auftritt, der vor dem Hause des Euripides spielt, ein Lied singt, was, wie ich glaube, hauptsächlich geschah, um den Aufenthalt, den die Handlung durch den Wechsel der Scene erhielt, weniger bemerklich zu machen und die Zeit auszufüllen. So, sehn wir, tritt in der Lysistrata ein Chorgesang bei der Veränderung der Scene ein (v. 254), ein andrer in den Thesmophoriazusen (v. 295).[2]) In den Ekklesiazusen ist bereits von älteren Erklärern das Fehlen eines solchen Gesanges V. 728, 876 und 1112 bemerkt worden. Der Dichter lenkt in solchen Momenten die Aufmerksamkeit der Zuschauer von der Scene, die sie bis dahin gefesselt hatte, ab und nimmt sie für den Chor auf der Orchestra in Anspruch. Gerade so war es in unserm Stück bei dem ersten Auftreten des Chores, wo sich die Scene aus der Pnyx in das Landhaus des Dikäopolis verwandelte und so ist es auch hier, wo sie nach der Stadt und von dort wieder auf das Land verlegt wird. Von diesem Augenblick an bleibt sie unverändert und zeigt, wie gesagt, nur die Willkühr, dass Aristophanes des Contrastes wegen auch die Wohnung des Lamachos aufs Land versetzte.

Die Scene im Frieden des Aristophanes hat bei neueren Erklärern zu eigenthümlichen Vorstellungen Veranlassung gegeben. Kanngiesser hat hauptsächlich aus diesem Stück geschlossen, dass die komische Scene stets noch eine Oberbühne von bedeutendem

---

1) schol. ad 393 *μεταβολὴ γέγονεν ὡς ἐπὶ τὴν οἰκίαν Εὐριπίδου.*

2) Hier geht Mnesilochos, wie es scheint, mit den Worten *δεῦρο νῦν, ὦ Θρᾷττ᾽, ἕπου* V. 279 von der Scene in die Orchestra hinab, wo er an dem Altar der beiden Göttinnen, Demeter und Persephone, (muthmasslich der Thymele) sein Opfer bringt und die Ankunft des Chores erwartet. Auf die geringe Ausstattung desselben mit Holzbildern geht auch sein Scherz 775 cf. schol. ad h. l.

Umfang und grosser Haltbarkeit gehabt habe, weil auf derselben der Pallast des Zeus, eine Höhle mit einer kellerartigen Vertiefung, aus der man die Friedensgöttin heraushölte, ein ungeheurer Mörser, in dem die Städte zerstampft werden, und ausserdem noch Raum für einen singenden und tanzenden Chor gewesen sei. Um nun diese Oberbühne mit der untern Scene in Verbindung zu setzen, nimmt Kanngiesser eine Treppe an, die von dort seitwärts an der Mauer des Scenengebäudes hinabgeführt habe und den Zuschauern nicht sichtbar gewesen sei. [1]) Hermann missbilligt die Hypothese einer stehenden Oberbühne verdientermassen, doch stimmt auch er der Annahme bei, dass sich Hermes und Trygäos wenigstens auf dem Theologeion befunden hätten, von welchem eine verborgne Treppe hinabgeführt hätte, während die Grube selbst auf der Erde, d. h. auf der Orchestra, als dem einzigen Ort, an dem der Chor singen und tanzen konnte, gewesen sei. Die Theilnahme des Chores an der Handlung erklärt Hermann dadurch, dass man von dem Theologeion ein Tau herabgelassen habe, so dass Alle bei dem Herausziehen thätig sein konnten. [2]) Gegen den letztgenannten Punkt scheinen mir die Worte des Dichters zu streiten, denn Hermes sagt V. 426 zu dem Chor: „Jetzt ist es Eure Sache, ihr Männer, kommt eiligst mit Schaufeln herein und zieht die Steine fort,“ [3]) eine Auffoderung, der der Chor Folge leistet. Hieraus geht meines Erachtens hervor, dass die Grube sich nicht auf der Orchestra befunden haben kann. Sie musste vielmehr an dem Ort sein, wo Hermes und Trygäos waren, wie der Dichter selbst anzudeuten scheint, wenn er den Hermes auf die Frage von Trygäos, in welche Grube die Friedensgöttin vom Kriegsgotte geworfen sei, antworten lässt: „Hier unten in diess Loch!“ [4]) Aber auch auf dem Theologeion kann die Grube nicht gewesen sein, denn mit Recht hat Hermann gegen Kanngiessers Vorstellung eingewandt, es wäre höchst ungereimt und der Einrichtung des griechischen Schauspiels ganz entgegen, anzunehmen, der Chor käme ebenfalls in den Himmel und von dort auf die Erde zurück. „Wie hätte,“ sagt Hermann, „Aristophanes so aller Illusion spotten können, dass er nicht einmal den Zuschauern die Möglichkeit der Versetzung des Chores in den Himmel bemerklich machte?“ — Wenn daher die Grube, an welcher alle Mitspielenden ohne Unterschied beschäftigt sind, weder in der Orchestra noch auf dem Theologeion liegen kann, so bleibt

---

1) S. 148 ff.

2) Leipz. Littz. v. J. 1817 No 59 S. 460.

3) *ὑμέτερον ἐντεῦθεν ἔργον, ὦνδρες· ἀλλὰ ταῖς ἄμαις εἰσιόντες ὡς τάχιστα τοὺς λίθους ἀφέλκετε.*

4) V. 223 *E. ὁ Πόλεμος αὐτὴν ἐνέβαλ᾽ εἰς ἄντρον βαθύ T. ἐς ποῖον; E. ἐς τουτὶ τὸ κάτω.*

nur noch die Möglichkeit übrig, sie auf der Scene zu suchen, und hier fand sie schon ein alter Erklärer. Der Scholiast zu V. 726 macht zu Ende der Scene im Himmel die Bemerkung: „Trygäos steigt zur Orchestra auf Treppen herab. Wahrscheinlich war auch der Chor auf die Scene gegangen, um die Friedensgöttin aus der Grube zu ziehn.“ 1) Diese Erklärung geht von der Voraussetzung aus, dass die Scene sich inzwischen verwandelt habe, ein Gedanke, der den Alten sehr nahe gelegen haben muss, da die Grammatiker in diesem Fall ihre Koronis anwandten 2) und der Scholiast zu den Fröschen sogar an einer Stelle Verwandlung annimmt, wo sie meines Erachtens durchaus nicht nothwendig war. 3)

So wird sich also zum Schluss die Sache etwa folgendermassen gestalten: die erste Scene zeigte das Haus des Trygäos mit seiner Umgebung. Der Held des Stückes selbst erscheint, ein komischer Bellerophon, auf seinem Käfer in der Luft, um in den Himmel zu fliegen. Die Illusion des Steigens aber wurde dadurch hergestellt, dass die Scene um ihn herabgelassen wurde und eine neue Decoration sich zeigte, die den Pallast des Zeus darstellte. Das Haus mit seiner Umgebung versank in die Erde und der Himmel liess sich statt dessen mit seinem Göttersitz nieder. Sobald diess geschehn war, stieg Trygäos von seinem Mistkäfer ab und befand sich jetzt vor der Wohnung des Zeus. Die Zeit, die man dazu brauchte, um diese Verwandlung, die nur allmählig geschehn konnte, zu bewerkstelligen, füllt der Dichter mit einer Monodie aus, die 18 anapästische Dimeter enthält. (V. 154—172). Zum Schluss des nächsten Auftrittes geht nun Trygäos, wie der Scholiast sagt, mit seiner Friedensgöttin ganz auf denselben Stufen zur Orchestra herab, die, nach den Worten des Athenäos, zum Gebrauch der Hypokriten bestimmt waren und die jeder zu passiren pflegte, der die Scene verliess, wenn er sie nur als Gast betreten hatte, um nach Hause zurückzukehren. Während der folgenden Parabase verwandelt sich die Scene in das Haus des Trygäos.

---

1) ἐχόμενος τῆς Εἰρήνης καταβαίνει ὁ πρεσβύτης εἰς τὴν ὀρχήστραν. ἴσως δὲ καὶ ὁ χορὸς ἀνῆλθεν εἰς τὴν ἀναγωγὴν τῆς Εἰρήνης. cf schol. ad 233 νοεῖν δεῖ τὸν Τρυγαῖον ἀποβεβηκότα τοῦ κανθάρου ἐπὶ τῆς σκηνῆς ταῦτα λέγειν.

2) Heph. p. 134 Gaisf. τούτοις τοῖς σημείοις τοῖς προειρημένοις, πλὴν τοῦ ἀστερίσκου καὶ ἑτέροις τισὶ, περὶ ὧν λέξομεν, ἐν τοῖς δράμασι χρώμεθα. Τῇ μὲν οὖν κορωνίδι, κατὰ τρόπους τρεῖς· ἤτοι ὅταν τῶν ὑποκριτῶν εἰπόντων τινὰ καὶ ἀπαλλαγέντων καταλείπηται ὁ χορός· ἢ ἔμπαλιν· ἢ ὅταν μετάβασις ἀπὸ τόπου εἰς τόπον γίνεσθαι δοκῇ τῆς σκηνῆς cf. schol. ad Arist. Plut. 253. Die Koronis aber wird von den Grammatikern in der vorliegenden Stelle im Frieden bei V. 179 gesetzt. cf. schol. ad 179 und 153.

3) cf. ad V. 183.

Es bleibt noch übrig, ein Wort über die Scene in den Fröschen des Aristophanes zu sagen, dasjenige Stück des Dichters, welches alten und neuen Erklärern bei Weitem die grösste Schwierigkeit dargeboten hat. Bei den Scholiasten findet man etwa folgende Bemerkungen darüber: der Verfasser der Hypothesis sagt: „Es ist nicht klar, wo die Scene ist, am wahrscheinlichsten in Theben, weil Dionysos und Herakles dort zu Hause sind.“ 1) Zu V. 183 wird bemerkt: „Sobald das Fahrzeug des Charon erscheint, muss sich die Scene verwandeln und am Acherusischen See sein, später im Hades.“ 2) Auch hierin aber herrscht keine Uebereinstimmung, denn ein andrer bemerkt zu V. 357, die Scene sei in Eleusis. 3) Die Erklärungen der Scholiasten haben beinahe überall den Vorzug einer grossen Durchsichtigkeit, der freilich mit ihrer Nüchternheit im engsten Zusammenhange steht. Der Verfasser der Hypothesis glaubt, die Scene sei Anfangs in Theben, weil die auftretenden Personen, Dionysos und Herakles dort zu Hause wären, als ob die Götter nicht ein Recht hätten, zu wohnen, wo sie wollen, zumal in der Komödie! Der Scholiast zu 357 stützt sich auf eine Interpretation des Dichters, die schwerlich die richtige ist. Bei Aristophanes erscheint ein Chor von Mysten, die zu Eleusis die Weihe empfangen hatten und deren Seelen deshalb, nach dem Volksglauben, in der Unterwelt besondre Vorzüge genossen. Auch Herakles liess sich, wie uns die Sage erzählt, erst weihen, ehe er in den Hades hinabstieg. Aber folgt daraus, dass die Scene in Eleusis ist? —

Unter den neueren Erklärern hat sich besonders Genelli grosse Mühe gegeben, die Scene in den Fröschen so zu construiren, dass sie von Anfang bis zu Ende ohne Verwandlung bleibt. Nach seiner Vorstellung verhielt sich die Sache etwa folgendergestalt: Auf der Scene selbst sah man die Aussenwand eines bedeutenden Wohnhauses mit dem Haupteingang in der Mitte und zwei Flügelgebäude, von denen das auf der heimischen Seite gelegne bis an die vordere Ecke des Nebenzimmers der Bühne, des Paraskenions, vorsprang. Dionysos und Xanthias kommen durch den Eingang der Heimath in die Orchestra und ziehn unter ihren Spässen rings um die Thymele herum, bis sie auf der entgegengesetzten Seite wieder auf die Parodos und zu

1) ου δεδήλωται μὲν, ὅπου ἐστὶν ἡ σκηνή· εὐλογώτατον δ' ἐν Θήβαις. καὶ γὰρ ὁ Διόνυσος ἐκεῖθεν καὶ πρὸς τὸν Ἡρακλέα ἀφικνεῖται Θηβαῖον ὄντα.

2) So sind offenbar die Worte zu verstehn: ἐνταῦθα δὲ τοῦ πλοίου ὀφθέντος ἠλλοιῶσθαι χρὴ τὴν σκηνὴν καὶ εἶναι κατὰ τὴν Ἀχερουσίαν λίμνην τὸν τόπον [ἐπὶ τοῦ λογείου ἢ ἐπὶ τῆς ὀρχήστρας] μηδέπω δὲ ἐν ᾅδου, die Kanngiesser S. 152 unrichtig erklärt; μηδέπω heisst: noch nicht.

3) ἰστέον, ὅτι εἰ καὶ διὰ τοὺς ἐν ᾅδου μύστας φαίνεται λέγειν, ἀλλὰ τῇ ἀληθείᾳ διὰ τοὺς ἐν Ἐλευσῖνι· ἐνταῦθα καὶ ὑφίσταται ἡ σκηνὴ τοῦ δράματος.

den Stiegen kommen, die aufs Logeion führen. Dies besteigen sie und klopfen hier an die Thür jenes Hauses auf der heimathlichen Seite, aus der ihnen Herakles entgegentritt. Die Leiche, mit welcher sich Dionysos, nachdem er seine Unterredung mit Herakles beendet hat, in ein Gespräch einlässt, wird unten quer durch die Orchestra getragen; sie ging dicht am Logeion vorbei und richtete sich auf, als sie vor der Mitte desselben angekommen war. Charon, der demnächst erscheint, liess sich von der Stiege her vernehmen, die von ihm ihren Namen erhalten hat. Sie lag, nach Genellis Annahme, in der Mitte des Halbkreises, den die Schauplätze bildeten, unter den Füssen der Zuschauer. Von dort fuhr er auf einem kahnähnlichen Gefäss, das vermuthlich auf Walzen stand, um die Thymele herum und holte den Dionysos ab. Hinter beiden her zog der Chor der Frösche und so fuhr Charon seinen Mann rings um die Sitzplätze herum, während Xanthias den Weg zu Fuss machen und an dem Stein des Verschmachtens, den die Thymele darzustellen hat, warten muss. Nachdem Dionysos auf diese Weise auf der andern Seite der Orchestra bei dem Eingang der Fremde wieder angekommen ist, gesellt sich Xanthias zu ihm und beide bleiben hier, den Augen Aller ausgesetzt, bis das Auftreten des Chores sie nöthigt, sich hinter den Sitzplätzen auf der Seite der Fremde zu verstecken. Nachdem sie darauf von dem Chor die nöthige Weisung erhalten haben, besteigen sie die Bühne, welche von jetzt an erst der ausschliessliche Schauplatz der Handlung wird. Aus der mittleren Thür der Scenenwand tritt Aeakos, aus der zur Seite der Fremde eine Dienerin der Persephone, die beiden Garköchinnen kommen dagegen aus der Parodos auf der heimathlichen Seite und gehn eben dahin zurück. Die Handlung bleibt bis zu Ende des Stückes auf der Scene.[1])

Die Voraussetzung, auf der diese Construction Genellis beruht, ist die, dass die Komiker mit den Gegenständen der Scene selbst ihr Spiel getrieben hätten, wobei sie dann den Zuschauern zumutheten, die Dinge für das zu halten, wofür sie sie angesehn wissen wollten. Nur so kann man es sich erklären, wenn die Orchestra zunächst einen freien Platz zum Spazierenreiten, dann den Acherusischen See und endlich einen Ort im Hades darzustellen hatte, ohne dass irgend eine Andeutung dieser Oertlichkeiten auf ihr ersichtlich war. Ebenso stellt ein Theil der Scene, in dem sich die Wohnung des Herakles befindet, die Oberwelt vor, ein andrer, in dem Aeakos und die Schatten wohnen, die Unterwelt. Nach derselben Weise verfährt Genelli auch in den andern Stücken des Dichters und während die älteren Erklärer darin irren, dass sie zu ängstlich an einzelnen Ausdrücken des Dichters hängen, so

1) S. 261 ff.

versteht er unter allen Andeutungen, die Aristophanes über die Scene giebt, keine einzige nach dem eigentlichen Wortsinne, sondern ahnt hinter jeder noch eine versteckte Beziehung. In der Lysistrata z. B. soll nicht die Akropolis dargestellt sein, sondern statt dessen die wohlbekannte Vormauer eines weiblichen Badehauses in Athen, im Frieden soll Trygäos durch seinen Ritt in der Luft am Ende auf die Orchestra gelangen, von wo aus er, und mit ihm alle Zuschauer, sein eignes Haus auf der Scene für den Pallast des Zeus ansieht. In den Acharnern stellt die Wohnung des Euripides zugleich die des Lamachos vor.[1]) Mit Einem Wort: die Dinge verändern sich allein in der Phantasie der Zuschauer, indem die Scene selbst noch wieder etwas ganz Anderes vorstellt, als das, was der Dichter nennt. Genelli führt dies Princip noch weiter durch. Die auftretenden Personen sind nicht das, was sie scheinen. Der Pluto, der in unserm Stücke mitspielt, ist nicht der Fürst der Schatten, sondern ein wohlbekannter Mann in Athen, der Priester des Dionysos. Aber auch Dionysos ist nicht er selbst, sondern er und Xanthias sind bekannte Wüstlinge, die nur parodirt werden sollen u. s. w. So gerathen wir denn durch die oft geistreiche und frappante Interpretation Genelli's in ein Labyrinth von Bezüglichkeiten, versteckten Anspielungen und Räthseln, die kein Scharfsinn mehr mit Sicherheit lösen kann. Dies Alles aber ist meines Erachtens durchaus gegen den klaren und offnen Sinn des Alterthums, am meisten gegen den Charakter der alten Komödie. Wenn der Dichter uns selbst sagt, wo die Scene spielt, so hört damit für einen gewissenhaften Interpreten jeder Zweifel auf. Nur die Namen, die er seinen Orten giebt, haben entschiedne Geltung, und nur so, wie er seine Personen nennt, darf man sie heissen. Wie hätte auch die alte Komödie, die es wagte, die leibhaften Gestalten von Perikles, Kleon, Sokrates, Aeschylos, Euripides und vielen andern namhaften Leuten auf die Bühne zu bringen, darauf kommen sollen, andre, minder bedeutende Charaktere mit geheimem Spott und versteckten Witzeleien zu verfolgen? —

Um nun endlich auch meine Meinung über die Scene in den Fröschen mit wenig Worten zu bezeichnen, so muss ich zunächst den Leser daran erinnern, dass sich bis jetzt Naturtreue und Einfachheit als der Charakter der griechischen Bühne überall herausgestellt haben. Diesen werden wir auch hier, trotz des phantastischen Locals, eben so wenig vermissen dürfen, wie in den Vögeln desselben Dichters. Zu Anfange des Stückes ist die Handlung, wie es scheint, in einer ländlichen Gegend, im Hintergrunde ein See. Mehr nach dem Vordergrunde der Bühne zu mochte das Haus dargestellt sein, aus welchem Herakles hervor-

1) S. 255 ff.

tritt, der ja eben als Gott an kein besonderes Local gebunden ist. Das Ganze musste eine Gegend am Acheron vorstellen, wie daraus hervorgeht, dass man einen Todten dorthin über die Bühne trägt, und dass Charon selbst im Hintergrunde der Scene erscheint, um Dionysos nach der Unterwelt zu fahren. Eine Verwandlung der Scene zwischen dem Auftritt mit Herakles und dem mit Charon scheint daher nicht annehmbar. Der Chor der Frösche ist, wie bereits alte Erklärer bemerkt haben, unsichtbar und befindet sich hinter der Scene.[1]) So fahren Dionysos und Charon den angegebnen See entlang, bis sie den Augen der Zuschauer entschwinden, während Xanthias zu Fusse abgeht.[2]) Mit V. 270 verwandelt sich die Scene[3]) und stellt jetzt eine Felsengegend dar mit drei Häusern oder wenigstens drei Thüren im Hintergrunde. Der schaurige Charakter des Ortes lässt sich daraus abnehmen, dass Dionysos in fortwährender Furcht vor Gespenstern ist. Aus der mittelsten Thüre, die offenbar den Eingang zur Wohnung des Pluto darzustellen hat, tritt Aeakos, aus der einen Seitenthür die Dienerin der Persephone, aus der andern die beiden Garköchinnen. Die Orchestra mag an die Homerische Asphodeloswiese erinnert haben,[4]) die Thymele aber wird mit den Bildern des Jakchos und der Demeter, den Göttern der Eleusinischen Mysterien, versehn worden sein.[5])

Von der Gattung des Satyrdramas haben wir bekanntlich nur ein Beispiel in seiner vollen Integrität, den Cyclopen des Euripides. Die Bestimmung des Pollux, dass die mittelste Thür der Scenenwand in eine Höhle führen könnte, ist von einigen mit Unrecht auf den Philoktet des Sophokles bezogen worden, denn dort konnte man die beiden Eingänge, die die Höhle hat, überhaupt nicht sehn, da sie, mit den Eingängen in die Orchestra übereinstimmend, nach Osten und Westen gekehrt waren.[6]) Zur Linken befand sich eine Quelle. Der Hintergrund aber stellte wahrscheinlich nur eine zerrissne Felsengegend dar,[7]) deren nähere Beschaffenheit Neoptolemos erst bei speciellerer Kenntnissnahme, wahrscheinlich von einer Anhöhe aus, entdeckt.[8]) Im

1) schol. ad 213 *ταῦτα δὲ καλεῖται παραχορηγήματα· ἐπειδὴ οὐχ ὁρῶνται ἐν τῷ θεάτρῳ οἱ βάτραχοι οὐδὲ ὁ χορός· ἀλλ' ἔσωθεν μιμοῦνται τοὺς βατράχους. ὁ δὲ χορὸς ἐκ τῶν εὐσεβῶν.* cf. schol. ad 258.

2) schol. ad 271 *κορωνὶς ἀμοιβαία εἰσιόντων τῶν ὑποκριτῶν* ad 272 *ἐν ᾅδου λοιπὸν τὰ πράγματα.*

3) Diess nimmt auch, wie ich sehe, Meier an in seiner commentatio de Ranis im Hallischen Lectionscatalog zum Winter 1836—37. Im Uebrigen scheint seine Auffassung zwischen der Genellis und der meinigen in der Mitte zu stehn.

4) vgl. V. 326, 374 u. a.

5) V. 323 ff. 384 ff.

6) V. 17. Dass sie hoch gelegen war, bemerkt Hermann zu V. 803.

7) V. 936—53, 1453—64.

8) V. 27.

Cyclopen dagegen sehn wir die Höhle des Polyphem am Aetna, ganz so wie sie Homer beschreibt, in der Nähe des Strandes, [1]) und unzweifelhaft mit ihrem Eingange den Zuschauern zugekehrt, davor einen Grasplatz. [2])

Zum Schluss haben wir noch von der Maschinerie der griechischen Scene einige Nachricht zu geben, [3]) und zwar zunächst von dem viel besprochnen Ekkyklem. Die Scene konnte, wie wir gesehn haben, überall nur einen freien Platz vor einem Hause, einem Tempel, einer Höhle darstellen, schon deshalb, weil die Orchestra als ihre unmittelbare Fortsetzung erschien. Das Innere eines Hauses darzustellen, war ihr versagt und bei dem geringen Umfange, den die Zimmer eines griechischen Privathauses zu haben pflegten, wäre nichts unnatürlicher gewesen, als wenn man die ganze Bühne dazu hätte benutzen wollen. Dies war yielmehr, nach dem einstimmigen Zeugniss alter Schriftsteller, der Zweck des Ekkyklems. [4]) Die Beschreibung, die man uns davon macht, ist die, dass das Ekkyklema eine hölzerne Maschine gewesen sei, die auf Rädern gestanden habe. [5]) Sie befand sich hinter jeder Thüre [6]) und deshalb unterscheiden die Erklärer auch zwischen einem *ἐκκύκλημα* und *παρεκκύκλημα*, [7]) so dass das erstere nur hinter der Hauptthüre, das andre an den Nebenthüren anzunehmen ist. Da man nun bei einer Verwandlung dieser Art stets von einem *ἐκκυκλεῖν* und *εἰσκυκλεῖν* zu sprechen pflegt, [8]) so hat Müller daraus nicht ohne Grund geschlossen, das Ekkyklem sei eine kleine hölzerne Bühne gewesen, die durch die grossen Thüren der Scenenwand vorgerollt und dann, wenn das Innere unsichtbar werden sollte, zurückgerollt wurde. [9])

---

1) V. 85.

2) V. 541.

3) vgl. im Allg. Stieglitz: Encykl. der bürgerl. Baukunst IV, 567. Böttiger: deus ex machina in re scenica veterum illustratus. Vimar. 1800 (opusc. p. 348.)

4) Poll. IV, 128 *δείκνυσι δὲ τὰ ὑπὸ τὴν σκηνὴν ἐν ταῖς οἰκίαις ἀπόῤῥητα πραχθέντα.* Eustath. ad Il. p. 976, 15 (864, 9) schol. ad Arist. Ach. 407. cf. schol. Ven. ad Il. σ. 474 Suid. unter *ἐγκυκλήθητι* und *ἐκκυκλ.*

5) Eustath. l. c. nennt sie ein *μηχάνημα ὑπότροχον*, der Scholiast zu den Acharnern 407 *μηχάνημα ξυλινοὺς τροχοὺς ἔχον.*

6) Poll. l. c. *χρὴ τοῦτο νοεῖσθαι καθ' ἑκάστην θύραν, οἱονεὶ καθ' ἑκάστην οἰκίαν.*

7) vgl. die Scholien zu Arist. Wolken V. 18, 22, 132 mit denen zu V. 184. Dass das Wort jemals die Bedeutung „Nebenrolle“ gehabt hat, wie Schneider S. 138 behauptet, ist ganz unrichtig. Heliodor Aethiop. VII, 7 gebraucht es ganz in dem angegebenen Sinne: es bedeutet bei ihm Nebenscene, eine Zwischenhandlung des Dramas. Ueber die Abweichung in der Schreibart *ἐγκύκλημα*, die Schneider vergeblich vertheidigt, s. Casaub. ad Athen. VIII, 15.

8) Poll. l. c. *καὶ τὸ ῥῆμα τοῦ ἔργου καλεῖται ἐκκυκλεῖν. ἐφ' οὗ δὲ εἰσάγεται τὸ ἐκκύκλημα εἰσκύκλημα ὀνομάζεται.*

9) Eumeniden S. 103.

Hermann macht hiergegen den Einwand, dass bei einer solchen Einrichtung, wo das Innere gewissermassen zur Thür hinausgeworfen würde, jede Illusion aufhörte. Er nimmt daher an, die Scenenwand sei von beiden Seiten auseinander gewichen und verweist auf zwei Stellen, die diese Behauptung erweisen würden, wenn in ihnen nur die Anwendung des Ekkyklems speciell erwähnt wäre.[1]) Eine dritte Erklärung endlich giebt Buttmann, welcher glaubt, dass man durch diese Vorkehrung das Zimmer im Durchschnitt zu sehn bekommen habe.[2]) Er bezieht somit die Wendung, die in dem Ausdruck *κυκλεῖν* liegt, auf das Innere der Scene, welches sich in einem halben Kreise umkehrte.

Unter solchen Umständen wird es am rathsamsten sein, zunächst die Stellen, in denen die Dichter selbst von dem Ekkyklem sprechen, näher zu betrachten, damit vor allen Dingen der Gegenstand des Anstosses in den Erklärungen alter Schriftsteller, dass nämlich das Ekkyklem trotz seiner Bestimmung, dass Innere des Hauses darzustellen, sich doch in der That vor demselben befunden habe, auf irgend eine Weise genügend festgestellt wird. Bei Aristophanes geschieht des Ekkyklems zwei Mal Erwähnung. In den Acharnern erscheint Euripides im oberen Stockwerk und kommt, nachdem er die ersten Worte offenbar hinter der Scene gesprochen hat, zum Vorschein, indem er sagt: „Ich will mich hinausrollen lassen, aber herunterzukommen habe ich keine Zeit.“[3]) Er endigt diese Scene, indem er das Haus wieder zu schliessen befiehlt,[4]) worauf, wie es scheint, dass Aeussere wieder an die Stelle des Innern tritt. Dass Euripides in seinem Zimmer und wahrscheinlich vor einem Schreibtisch auf einem Stuhl sitzend erscheint,[5]) geht aus den Theaterrequisiten hervor, die in seiner Nähe sind. In den Thesmophoriazusen befinden sich Euripides und Mnesilochos vor der Thür des Agathon, die mit einer Umzäunung umgeben zu sein scheint.[6]) Auf die Bitte des Euripides, den Agathon hinauszurufen, erwidert der Diener, er werde gleich selbst hinauskommen, um vor der Thür im Sonnenschein zu dichten.[7]) Dies geschieht. V. 95 sagt Euripides: „Agathon kommt heraus“

1) opusc. VI. p. II. p. 152. ff.

2) Anm. zu Rodes Uebersetzung des Vitruv I. S. 275 ff.

3) 409 *ἀλλ' ἐκκυκλήσομαι. καταβαίνειν δ' οὐ σχολή.*

4) V. 479 *κλεῖε πηκτὰ δωμάτων.*

5) Hierauf beziehn sich auch wahrscheinlich die Worte des Poll. IV, 128 *τὸ μὲν ἐκκύκλημα ἐστὶ ξύλων ὑψηλῶν βάθρον, ᾧ ἐπίκειται θρόνος.* cf. Kühne ad h. l.

6) V. 60.

7) V. 66 *αὐτὸς γὰρ ἔξεισιν τάχα*
καὶ γὰρ μελοποιεῖν ἄρχεται· χειμῶνος οὖν
ὄντος, κατακάμπτειν τὰς στροφὰς οὐ ῥᾴδιον,
ἢν μὴ προΐῃ θύραισι πρὸς τὸν ἥλιον.

Mnesilochos: „Und was ist das für eine Art von Menschen?“ Euripides: „Agathon, der herausgedreht wird.“ [1]) Die Scene endet ganz in derselben Weise, wie die so eben besprochne in den Acharnern. Agathon giebt zum Schluss den Befehl, ihn so schnell als möglich wieder hineinzudrehn. [2]) Auch hier sah man das Innere des Hauses dargestellt, aber ebenfalls nur ein Zimmer desselben, denn Agathon hat zwar sein Rasirzeug bei sich, [3]) auch ein Ruhebett steht in der Nähe, [4]) doch wird aus dem Innern des Hauses noch eine Fackel geholt. [5]) Aus diesen Anführungen geht nun meines Erachtens mit Sicherheit hervor, dass das Ekkyklem, ganz so wie es die alten Erklärer beschreiben, vor die Thür hinausgerollt wurde, um das Innere darzustellen, denn sonst hätte Agathon ja nicht hinauskommen können, um im Sonnenschein zu dichten und so schwer es uns fallen mag, dies mit unsern Begriffen von Illusion zu vereinigen, so müssen wir doch jede Vorstellung, die mit den directen Aeusserungen des Dichters im Widerspruch steht, aufgeben. Es könnte freilich scheinen, als ob der Dichter selbst nur mit komischer Laune den Mangel an Illusion hervorhöbe und das Ekkyklem, trotz seiner Bestimmung, ein Innres darzustellen, dennoch als ein Aeusseres behandelte, aber auch die Tragödie hat diese Verleugnung der scenischen Bestimmung, die das Ekkyklem hat, nicht vermieden. Unter allen Fällen, in denen man ein solches mit Wahrscheinlichkeit annehmen kann, giebt es kein frappanteres Beispiel als die Scene im rasenden Herakles des Euripides, wo das Innere des Pallastes erscheint, der Held des Stückes selbst im Schlaf an eine Säule gebunden und nicht fern von ihm die Leichen von Megara und den erschlagnen Kindern. [6]) Trotz dem endigt der Dichter auch hier die Scene damit, dass er den Herakles zum Amphitryon sagen lässt, er möchte die Kinder, die den Blicken Aller ausgesetzt waren, „hineinbringen.“ [7])

Wir verfolgen demnächst die Stellen, an denen die Anwendung des Ekkyklems von alten Erklärern bemerkt worden ist. In den Wolken erscheint Strepsiades, im Bette liegend, nicht fern von ihm Pheidippides. Ein Diener geht ab und zu. [8]) Hier haben die Scholien ein *παρεκκύκλημα* angenommen, [9]) weil die Haupthandlung in dem Hause des Sokrates vor sich geht. Das

1) *Εὐρ. ὡγάθων ἐξέρχεται*
Μ. καὶ ποῖος ἐστὶν οὗτος; Ε. οὑκκυκλούμενος.
2) V. 265 *εἴσω τις ὡς τάχιστά μ' εἰσκυκλησάτω.*
3) V. 218.
4) V. 261.
5) V. 238.
6) cf. V. 907, 1031, 1036, 1141—42.
7) V. 1427 *ἀλλ' εἰσκόμιζε τέκνα.*
8) V. 19, 125.
9) ad V. 18, 22, 132.

Innre dieses Hauses erblickt man nämlich V. 184. Die Schüler erscheinen in einem Kreise umher, Sokrates auf einer Hängemaschine,[1]) und hier ist der Dichter der scenischen Bedeutung des Ekkyklems getreu geblieben, indem er den Schüler zum Strepsiades sagen lässt, er solle hineinkommen, weil die Gesellen des Sokrates nicht die Luft vertragen könnten, eine Auffoderung, der jener Folge leistet, indem er sich später auf den heiligen Sessel setzt.[2]) Zum Schluss verlassen alle in der Stube des Sokrates Befindlichen die Bühne und gehn in die Scene.[3]) Auch hier also scheint das von den Scholien bemerkte Ekkyklem an seinem Ort, wogegen man es allerdings bei der Hängemaschine des Sokrates wohl ohne Noth angenommen hat.[4]) In der Tragödie sehn wir Ajas im Innern seines Zeltes, welches geöffnet und später wieder geschlossen wird,[5]) was, wie wir gezeigt haben, kein Grund ist, die Angabe der Scholien, dass hier ein Ekkyklem angewandt worden sei,[6]) zu bezweifeln.[7]) Bei Aeschylos sieht man in den Choephoren das Innere des Hauses der Atriden, die Leichen von Klytämnestra und Aegisthos, die den Blicken des Helios ausgesetzt werden,[8]) und in den Eumeniden wird das Innere des Tempels eröffnet, in dem man die schlafenden Furien und später den Schatten Klytämnestras erblickt.[9])

Da uns nun diese Fälle zur Genüge darthun, dass die Personen, die auf dem Ekkyklem befindlich sind, die Stellung, die sie dadurch in den Augen der Zuschauer erhalten, nicht verleugnen, sondern dass sie selbst mehrfach davon sprechen, sie seien den Blicken Aller nicht mehr verborgen, so wird man das Ekkyklem mit Wahrscheinlichkeit in allen den Fällen anzunehmen haben, wo nur das Innre eines Hauses gezeigt wird, gleichviel, auf welche Weise dies herbeigeführt werden mag. So schliesst sich das Ekkyklem, auf dem die Leichen des Agamemnon und der Kassandra erscheinen,[10]) erst mit dem Ende des Stückes. Bei Sophokles zeigt sich auf demselben in der Antigone der Leichnam der Eurydike, der sich, wie der Dichter sagt, nicht mehr in den verborgnen Theilen des Hauses befin-

---

1) V. 219.
2) V. 254.
3) V. 498.
4) schol. ad 219.
5) cf. V. 346, 579, 581, 593.
6) ad 346.
7) vgl. Schneider S. 94, der das Ekkyklem deshalb in der Tragödie nicht statuirt.
8) V. 982 schol. ad. 965.
9) V. 64 schol. ad h. l. Müller a. a. O. macht hier den Einwand, dass das Ekkyklem nicht geräumig genug gewesen sei, um eine so grosse Anzahl von Personen zu fassen, doch dafür fehlt es an bestimmten Nachrichten.
10) Agam. 1372 cf. 1379, 1438.

det.[1]) In der Elektra wird auf Befehl des Aegisthos die Thüre geöffnet und man sieht Orest an dem Leichnam der Klytämnestra.[2]) Er tritt hervor, und nöthigt Aegisth, mit ihm hineinzugehn.[3]) Bei Euripides werden die Pforten des Pallastes entriegelt und Medea erscheint mit den Leichen ihrer Kinder auf einem feuersprühenden Wagen, der mit Drachen bespannt ist.[4]) Im Hippolytos lässt Theseus die Thüre öffnen und man sieht den Leichnam der Phädra mit einer Schrift in der todten Hand.[5]) Auch diese Scene bleibt bis zum nächsten Chorgesang.[6]) In der Elektra des Euripides ist die Scene von der in dem gleichnamigen Stück des Sophokles nicht verschieden.[7]) Auch hier befinden sich Orest und Elektra ausserhalb des Ekkyklems,[8]) wie dort Aegisthos. Der letzte Fall endlich, auf den wir Rücksicht zu nehmen haben, ist der schon berührte im rasenden Herakles. Aus allen diesen Beispielen geht so viel hervor, dass das Ekkyklem auf der einen Seite mit dem Innern des Hauses in Verbindung stand, während man auf der andern aus demselben auf das Logeion hinaustreten konnte.

Mit dem Ekkyklem hat man einer Aeusserung des Pollux zufolge, die Exostra für gleichbedeutend angenommen.[9]) Inzwischen glaubt Hermann mit gutem Grunde, dass sie davon verschieden war. Er hält sie für eine Art von Balcon, der nur im obern Stockwerk angebracht wurde, während das Ekkyklem sich auch auf ebner Erde darstellte.[10])

Nächst dem Ekkyklem fodert die Mechane eine besondre Aufmerksamkeit, besonders deshalb, weil man über die Vorstellung, welche alte Schriftsteller damit verbinden, noch nicht ganz ins Klare gekommen zu sein scheint. Der Ausdruck *μηχανή* ist ein so allgemeiner, dass man ihn auf Alles anwenden kann, was nur zur Maschinerie gehört und wir wollen auch nicht leugnen, dass dies von den Griechen geschehn sein mag. Doch in der specielleren Bedeutung des Wortes scheint man darunter nur jene Maschine verstanden zu haben, auf der namentlich die Götter plötzlich erschienen. Eine genügende Erklärung der Sache

1) Antig. 1293 *οὐ γὰρ ἐν μυχοῖς ἔτι.*
2) vgl. Hermann ad V. 1450 u. 1456.
3) V. 1491.
4) Med. 1314, 1317, 1367, 1374.
5) V. 869.
6) cf. V. 918.
7) V. 1187, 1252.
8) V. 1181.
9) Plut. l. c. *τὴν δὲ ἐξώστραν ταὐτὸν τῷ ἐκκυκλήματι νομίζουσιν* Hesych. *ἐξώστρα ἐπὶ τῆς σκηνῆς τὸ ἐκκύκλημα.*
10) Daher sagt Polyb. XI, 5 *τῆς τύχης ὥσπερ ἐπίτηδες ἐπὶ τὴν ἐξώστραν ἀναβιβαζούσης τὴν ὑμετέραν ἄγνοιαν.* Schneider S. 94 macht sich sonderbarer Weise hiervon gerade die umgekehrte Vorstellung. V. 1248 aus den Rittern gehört gar nicht hierher.

finden wir bei dem Scholiasten Lucians, der uns sagt, dass sich über den beiden Nebenthüren in der Hinterwand zwei Maschinen befunden hätten, von denen die zur Linken die plötzliche Erscheinung von Göttern und Heroen bewirkt hätte, wenn der Knoten des Stückes auf keine andre Weise hätte gelöst werden können.[1]) Davon hat der bekannte deus ex machina seinen Namen erhalten. Dass die Lage der *μηχανή* aber vom Scholiasten richtig angegeben worden ist, dies geht sowohl aus der Natur der Sache hervor, da die Götter jedenfalls in der Höhe erschienen sein werden, wie aus dem bei den Griechen gewöhnlichen Ausdruck *μηχανὴν* oder *θεοὺς αἴρειν*.[2]) Demzufolge würden wir also anzunehmen haben, dass Herakles im Philoktet,[3]) Athene in den Schutzflehenden des Euripides,[4]) in der Iphigenie in Tauri und im Jon,[5]) dass Dionysos in den Bacchantinnen,[6]) dass Apollo im Orest,[7]) dass die Dioskuren in der Helena[8]) und Elektra[9]) des Euripides auf dieser Maschine erschienen sind. Auch Iris und Lyssa, die im rasenden Herakles auf einem Wagen ankommen, scheinen nirgend anders als auf der Mechane hervorgetreten zu sein.[10])

In weiterer Bedeutung scheint man das Wort aber auch namentlich für jene Maschinerie gebraucht zu haben, die man erfand, um jemanden von der Scene emporzuheben oder niederzu-

---

1) schol. ad Lucian. philops. VII. p. 357 Lehm. *ἐπὶ τῶν θεάτρων, ἡνίκα τὸ παράδοξον ἐπιτελεῖσθαι ἔδει καὶ πλέον ἔχειν πίστεως, ἄνωθεν ὑπὲρ τὰς παρ' ἑκάτερα τῆς μέσης τοῦ θεάτρου θύρας (αὗται δὲ πρὸς τὴν εὐθεῖαν τοῦ θεάτρου πλευρὰν ἀνεῴγεσαν, οὗ καὶ ἡ σκηνὴ καὶ τὸ προσκήνιόν ἐστι) μηχανῶν δύο μετεωριζομένων ἡ ἐξ ἀριστερῶν θεοὺς καὶ ἥρωας ἐνεφάνιζε παρευθύ, ὥσπερ λύσιν φέροντας τῶν ἀμηχάνων καὶ τούτου παραδηλουμένου, ὡς οὐ χρὴ ἀπιστεῖν τοῖς δρωμένοις, ἐπεὶ θεὸς πάρεστι τῷ ἔργῳ, ᾧ μηδὲν ἀδύνατον ἐκτελεῖν.* Schneider, der diese Stelle S. 97 anführt, macht sich einen ganz falschen Begriff von der Lage der Maschinen, indem er sie über die Seitenthüren setzt, statt sie über die Nebenthüren zu bringen. Der *εὐθεῖα τοῦ θεάτρου πλευρά* ist offenbar eine *πλαγία* entgegenzusetzen.

2) vgl. ausser den von Schneider S. 98 angeführten Stellen Plut. opp. II. p. 724 D. (symp. VII.) und die berühmten Worte des Aristoteles Met. I. 4 p. 1231 *Ἀναξαγόρης τε γὰρ μηχανῇ χρῆται τῷ νῷ πρὸς τὴν κοσμοποιΐαν καὶ ὅταν ἀπορήσῃ διὰ τίν' αἰτίαν ἐξ ἀνάγκης ἐστίν, τότε ἕλκει αὐτὸν, καὶ ἐν τοῖς ἄλλοις πάντα αἰτιᾶται μᾶλλον ἢ νοῦν*, die schon Dan. Heinsius: de tragoediae constitutione Lugd. Batav. 1643 p. 100 anführt und die Böttiger: deus ex mach. in re scen. vett. (opusc. p. 357) zu dem Ausspruch verführt zu haben scheinen, als ob man auch in der Bühnensprache *ἕλκειν θεούς* statt *αἴρειν* hätte sagen können.

3) 1409.

4) 1189.

5) 1446, 1566.

6) 1331.

7) 1642.

8) 1662.

9) 1242.

10) 817.

lassen, und die deshalb specieller den Namen des *αἰώρημα* führte. Sie konnte natürlich nur durch Stricke befestigt sein und diese erwähnt auch Pollux.[1]) Als Beispiel von der Anwendung eines solchen wird uns Bellerophon angeführt, der auf seinem Flügelpferde in den Himmel emporsteigt.[2]) Dies *αἰώρημα* konnte mit der *μηχανή* im engeren Sinne nicht zu thun haben, denn wie wäre es möglich gewesen, eine Maschine, die an jener Stelle über der linken Nebenthür lag, dazu zu benutzen, um jemand hin- und herschwebend zu zeigen?[3]) Sie musste offenbar beweglich sein und konnte nur unmittelbar über der Scene im *ἐπισκήνιον* angebracht sein. In der Komödie soll die *μηχανή* den Namen *κράδη* gehabt haben, wegen der Aehnlichkeit ihrer Construction mit der Gestalt eines Feigenbaumes.[4])

Mit der *μηχανή* in der engeren Bedeutung des Wortes können wir vielleicht nicht unpassend das *στροφεῖον* vergleichen.[5]) Die *μηχανή* zeigte, wie wir sahen, Götter, welche plötzlich hervortraten, um der Handlung des Stückes eine eigenthümliche, wunderbare Wendung zu geben, das *στροφεῖον* zeigte Heroen, die vor den Augen der Zuschauer umkamen und plötzlich in die Sphäre der Himmlischen entrückt wurden.[6]) Es ist mir daher nicht unwahrscheinlich, dass dies die Maschine war, welche der Scholiast zum Lucian der *μηχανή* gegenüberstellt und die er über die rechte Nebenthüre in der Scenenwand setzt.

---

1) IV, 131 *αἰώρας δ' ἂν εἴποις τοὺς κάλως, οἳ κατήρτηνται ἐξ ὕψους, ἀνέχειν τοὺς ἐπὶ τοῦ ἀέρος φέρεσθαι δοκοῦντας, ἥρως ἢ θεούς.*

2) Suid. s. v. *ἑώρημα· ὁ Βελλεροφόντης διὰ τοῦ Πηγάσου τοῦ πτερωτοῦ ἐπεθύμησεν εἰς τὸν οὐρανὸν ἀνελθεῖν. καί φησιν Εὐριπίδης· ἄγ' ὦ φίλον μοι Πηγάσου ταχὺ πτέρον. μετέωρος δὲ αἴρεται ἐπὶ μηχανῆς· τοῦτο δὲ καλεῖται ἑώρημα. ἐν αὐτῇ δὲ κατῆγον τοὺς θεοὺς καὶ τοὺς ἐν ἀέρι πολοῦντας.*

3) Daher hat Pollux IV, 128 offenbar eine schlechte Compilation widersprechender Nachrichten, wenn er sagt: *ἡ μηχανὴ δὲ θεοὺς δείκνυσι καὶ ἥρωας τοὺς ἐν ἀέρι, Βελλεροφόντας ἢ Περσέας, καὶ κεῖται κατὰ τὴν ἀριστερὰν πάροδον ὑπὲρ τὴν σκηνὴν πρὸς ὕψος.*

4) Poll. IV, 129 *ὃ δὲ ἐν τραγῳδίᾳ μηχανή, τοῦτο ἐν κωμῳδίᾳ κράδη. δῆλον δὲ ὅτι συκῆς ἐστι μίμησις· κράδην γὰρ τὴν συκῆν καλοῦσιν οἱ Ἀττικοί* cf. Hesych. *κράδη* Plut. prov. 116 Paroem. Vat. II, 20 schol. ad Ar. pac. 626.

5) Von einem *στρέφειν* ist auch stets bei der *μηχανή* die Rede: Suid. *ἀπὸ μηχανῆς· ἀλλ' ἐξ ὕψους ἀπό τινος μηχανῆς, ἣν ἔβλεπον μὲν πρότερον οἱ θεαταί, κατ' ἐκείνην τὴν ἡμέραν στρεφομένη ἐδείκνυε τὸ τοῦ θεοῦ πρόσωπον· καὶ τοῦτο καταστροφὴν εἶναι τοῦ δράματος* cf. schol. ad Luc. IV. p. 114 Plut. II, 996 B. (De esu carn.) *ὀκνῶ μὲν ἐπὶ τῷ λόγῳ κινεῖν, ὥσπερ ναῦν ἐν χειμῶνι ναύκληρος, ἢ μηχανὴν ἐρεῖ ποιητικὸς ἀνὴρ ἐν θεάτρῳ σκηνῆς ἐπιφερομένης.*

6) Diess scheint mir in den freilich unzuverlässigen Worten des Pollux zu liegen: *τὸ στροφεῖον, ὃ τοὺς ἥρως ἔχει, τοὺς εἰς τὸ θεῖον μεθεστηκότας, τοὺς ἢ ἐν πελάγει ἢ πολέμῳ τελευτῶντας.* In andrer Weise wird diese Stelle von Genellis Receennsten Leipz. Littz. v. J. 1818 S. 1912 geschrieben.

Das Theologeion scheint sich sowohl von der *μηχανή* in engerer Bedeutung wie vom *στροφεῖον* dadurch unterschieden zu haben, dass es eine reichere Decoration hatte und die Götter in ihren Wohnsitzen darstellte. [1]) Auf der *μηχανή* wie auf dem *στροφεῖον* würde eine Wolke genügt haben, um zu zeigen, dass die Personen, die sich auf denselben befanden, einer höheren Sphäre angehörten; eine ausgeführte Scene, die sie in ihren eignen Wohnsitzen darstellte, würde nicht einmal am Ort gewesen sein, da sie ja meistens sagen, dass sie gekommen wären, um durch ihre Gegenwart auf die Entwickelung der Umstände einzuwirken. Sollte dagegen die Scene in der Wohnung des Zeus oder eines andern Gottes selbst spielen, so war allerdings eine grösse Ausstattung derselben nöthig. [2]) So wird es denn auch in dem Fall gewesen sein, den uns Pollux dafür anführt, der einzige, den wir mit Sicherheit nachweisen können, in der Psychostasie des Aeschylos. Hier sah man Zeus auf dem Theologeion. Er hielt eine Waage in der Hand und neben ihm knieten zu beiden Seiten Eos und Thetis, welche ihn um das Leben ihrer Söhne, des Memnon und Achilles, baten. [3]) Da nun das Theologeion, dieser seiner Bestimmung gemäss, wohl einen grösseren Umfang haben musste als die *μηχανή*, so wird man ihm seine Stelle vielleicht über der Hauptthür der Scene anweisen können.

Mit dem *αἰώρημα* dagegen muss die *γέρανος* einige Aehnlichkeit gehabt haben. Auch sie war nämlich dazu bestimmt, jemanden plötzlich den Blicken der Zuschauer zu entziehn, doch scheint es keine Flugmaschine gewesen zu sein, sondern eine Vorrichtung, vermittelst deren eine auf die Scene herabsteigende Gottheit einen dort befindlichen Körper mit sich in die Höhe nahm. Sie kam zur Anwendung, als Eos den Memnon raubte [4]) und ist daher auch wohl mit Recht von Schneider im Rhesos angenommen worden, wo die Muse ihren Sohn in die Wohnsitze der Götter emporhebt. [5])

Ehe wir nun zu der Beschreibung der andern Maschinen übergehn, die mit den genannten weder der Function noch der

---

1) Diess vermuthet auch Genelli S. 77.

2) Mit Recht zieht daher Schneider S. 99 die Stelle bei Photios p. 597, 14 *τραγικὴ σκηνή, πῆγμα μετέωρον, ἐφ' οὗ ἐν θεῶν σκευῇ τινες παριόντες ἔλεγον* hieher cf. Tim. lex. Plat. s. *τραγικὴ σκηνή* etym. M. p. 763, 27 Suid. *τρ. σκ.* Er irrt aber gänzlich in der Anwendung, indem er alle die Fälle, die auf die *μηχανη* im engern Sinne des Wortes gehören, aufs Theologeion bringt.

3) Poll. l. c. *ἀπὸ δὲ τοῦ θεολογείου, ὄντος ὑπὲρ τὴν σκηνήν, ἐν ὕψει ἐπιφαίνονται θεοί, ὡς ὁ Ζεὺς καὶ οἱ περὶ αὐτὸν ἐν Ψυχοστασίᾳ* cf. Plut. de aud. poet. c. 2.

4) Poll. l. c. *ἡ δὲ γέρανος μηχάνημά τι ἐστὶν ἐκ μετεώρου καταφερόμενον ἐφ' ἁρπαγῇ σώματος, ᾧ κέχρηται ἡ ἠὼς ἁρπάζουσα τὸ σῶμα τοῦ Μέμνονος* cf. etym. M. 228, 2 Schneider S. 100.

5) V. 885.

Form nach eine Aehnlichkeit verrathen, wird es am Ort sein, dass wir erst von der Anwendung der *μηχανή* und des *αἰώρημα* in zweifelhaften Fällen einige Worte sagen, wobei freilich Alles auf genaue Interpretation der Stellen ankommt. Um bei Aeschylos zu beginnen, so hat man allgemein angenommen, die Okeaniden im Prometheus wären auf einem geflügelten Wagen angekommen und den Beweis für diese Vorstellung darin gefunden, dass der Dichter V. 135 von einem *ὄχος πτερωτός* und V. 280 von einem *θᾶκος κραιπνόσυτος* spricht. Mit vollem Recht dagegen hat Welcker, der sonst diese Auffassung theilt, die Bemerkung gemacht, „der bildenden Kunst seien Okeaniden in einem Flügelwagen so fremd als möglich,“[1]) und eben dies ist der Grund, weshalb ich auch nicht glauben möchte, dass sich ein solcher jemals auf die griechische Scene verirrt habe, denn in der ganzen Vorstellung liegt etwas Ungereimtes. Die Flügel, das Symbol der Schnelligkeit, können nur mit lebendigen Geschöpfen in Verbindung gebracht werden, bei denen man eine inwohnende Kraft voraussetzt, sie zu heben und zu senken; eine todte Maschine, ein Wagen, widerspricht einem solchen Ornament. Man würde daher mindestens anzunehmen haben, der Wagen sei mit mythischen Wesen bespannt gewesen, die geflügelt waren, wie die Drachen am Wagen der Medea,[2]) aber wenn man sich diese Vorstellung lebhaft vergegenwärtigt, so wird man finden, dass sie eher etwas Komisches, wie etwas Tragisches enthält: ein Wagen mit einem Chor von funzehn Okeaniden, der, von ein paar mythischen Wesen gezogen, aus der Höhe auf die Scene herabschwebt und hier so lange hält, bis die Nymphen, die sich in ihm befinden, einen Chor gesungen und mit dem Titanen Prometheus lange Gespräche gepflogen haben — mir däucht, das Ganze müsste sich ungemein steif und sonderbar ausgenommen haben, und wohin sollte nun der Wagen, nachdem ihn der Chor verlassen hatte, gebracht werden? Stand er das ganze Stück hindurch auf der Scene? — Es giebt noch eine dritte Möglichkeit, sich die Sache zu erklären, wenn man nämlich annimmt, die Okeaniden selbst hätten die Flügel gehabt, womit dann die Vorstellung eines Wagens gänzlich beseitigt wird. Welcker hat hierauf Rücksicht genommen,[3]) aber einen Gegenbeweis darin zu finden geglaubt, dass Prometheus die Okeaniden auffodert, auf die Erde hinabzusteigen, woraus, wie es scheint, deutlich hervorgehn soll, sie hätten bisher auf einem Wagen gesessen. Aber der Zusatz, den Aeschylos zu jenem *θᾶκος κραιπνόσυτος* macht, dass nämlich die Okeaniden den heiligen Ae-

---

1) Nachtrag zur Tril. S. 57.
2) vgl. die Hypothesis zu diesem Stück.
3) Trilogie S. 26 Note 27.

ther, den Pfad der Vögel, verlassen sollen,[1]) dies deutet meines Erachtens eher auf die Höhe eines Felsens, wie auf die eines Wagens, in der sie sich bis dahin befanden. So scheint auch schon ein alter Erklärer die Sache verstanden zu haben. Zu V. 135 [2]) macht nämlich ein Scholiast zu den Worten *ὄχῳ πτερωτῷ* die Erklärung *τῇ δι' ἀέρος πτήσει.* Er verstand sie also nicht wörtlich. Der Chor sagt seiner Meinung nach nicht: ich kam unbeschuht hieher auf einem Wagen, der Flügel hat, sondern: ich kam mit Flügeln, die mein Wagen sind. Der Flug der Okeaniden selbst ist ihre Fahrt, ihr Wagen ihre Flügel. Die Worte *κραιπνόσυτος θᾶκος* V. 280 erklärt der Scholiast demgemäss durch *τὴν ἐν ἀέρι στάσιν.* Der Sitz, den die Okeaniden verlassen sollen, ist nach seiner Auslegung nicht ein Wagen, sondern die Luft selbst und es ist ein geistreiches Oxymoron des Dichters, das Schweben eines geflügelten Wesens in der Luft einen behenden Sitz zu nennen. Vollständig setzt der Scholiast seine Meinung zu V. 128 auseinander, indem er sagt: die Okeaniden sängen den Chor, indem sie vermittelst einer Maschine die Luft durchzögen, denn es sei sonderbar, dass sie mit dem Prometheus, der sich in der Höhe befand, von unten (von der Orchestra aus) sprechen sollten; erst während der Zeit, dass Okeanos mit dem Prometheus spräche, kämen sie auf die Erde herab.[3]) Dasselbe wird zu V. 271 wiederholt, wo zu den Worten *πεδοῖ δὲ βᾶσαι* gesagt wird: sie schwebten in der Luft.[4]) Diese Erklärung scheint mir die richtige. Unter der *μηχανή* aber, die hierbei zur Anwendung kam, verstand der Scholiast ohne Zweifel nur die Flugmaschine, jenes *αἰώρημα,* welches von Suidas ebenfalls so genannt wird, und dessen Anwendung entweder ein geflügeltes Thier, wie den Pegasos, oder einen geflügelten Menschen voraussetzte. Wir werden sie daher auch anzunehmen haben, wenn Okeanos auf seinem Flügelross ankommt, das Welcker treffend mit dem Pegasos verglichen hat, ebenso in der Komödie, wenn Trygäos, der komische Bellerophon, in den Himmel reitet, wenn Euelpides in Gestalt einer Drossel sich in die Höhe schwingt [5]) und wenn Iris vom Olymp auf die Scene herunterschwebt.[6]) In den Wolken dagegen wird sie jedenfalls noch eine besonders komische Form gehabt haben, da der

1) V. 279 *καὶ νῦν ἐλαφρῷ ποδὶ κραιπνόσυτον*
θᾶκον προλιποῦσ' αἰθέρα θ' ἁγνόν,
πόρον οἰωνῶν, ὀκριοέσσῃ
χθονὶ τῇδε πελῶ.

2) *σύθην δ' ἀπέδιλος ὄχῳ πτερωτῷ.*

3) *ταῦτα δέ φασιν ἀεροδρομοῦσαι διά τινος μηχανῆς. ἄτοπον γὰρ κάτωθεν διαλέγεσθαι τῷ Προμηθεῖ τῷ ἐφ' ὕψους ὄντι. Ἐν ὅσῳ δὲ Ὠκεανῷ προσλαλεῖ, κατίασιν ἐπὶ γῆν.*

4) *ἀέριαι γὰρ ἐφέροντο.*

5) Av. V. 837.

6) V. 1198.

Dichter die Hängemaschine, auf der sich Sokrates befindet, mit einer Käsedarre vergleicht.[1])

Ein zweiter Fall, der auch zu ganz verschiedenartigen Vorstellungen und sogar zur Aenderung des Textes Veranlassung gegeben hat, ist in den Eumeniden des Aeschylos. Hier erscheint Athene auf einem Wagen, der, wie der Dichter sagt, mit jungen Fohlen bespannt ist.[2]) Nimmt man nun an, dass die Göttin damit über die Scene gefahren sei, so wird man gewiss Hermanns Apprehension vor den steifbeinigen Pferden gerecht finden, die eine sonderbare Figur gemacht haben müssten, aber aus diesem Grunde würde ich den Text nicht mit Wakefield zu ändern wagen.[3]) Die Sache lässt noch eine andre Erklärungsart zu. Athene nämlich erschien, wie ich glaube, auf jener *μηχανή*, die über der linken Nebenthür in der Hinterwand der Scene angebracht war, auf ihrem Wagen stehend, der mit Pferden bespannt war, und behielt diese Stellung den ganzen Dialog hindurch, bis sie V. 489 verschwand, um späterhin die Scene wieder zu Fuss zu betreten. Ihr Auftreten findet in dieser Beziehung eine Analogie an dem von Iris und Lyssa, die im rasenden Herakles an demselben Ort und ebenfalls zu Wagen erscheinen.[4]) Sie vergleicht ihre schnelle Fahrt mit einem Fluge und sagt deshalb, dass sie auch ohne Schwingen den Busen ihrer Aegis zum Rauschen gebracht habe.[5]) Ihren Pferden aber wird man, da sie nur erschienen, um still zu stehn, ihre Steifbeinigkeit wenigstens nicht angesehn haben.

Noch grössere Aufmerksamkeit verdient das Auftreten der Athene im Ajas des Sophokles, wo die Worte des Odysseus, dass er die Göttin hörte, ohne sie zu sehn,[6]) ebenfalls zu der

---

1) V. 226 Schneider S. 98 nimmt an, dass auch Hermes im Prometheus geflügelt gewesen sei, doch dies mit Unrecht. Wenigstens findet sich in den Worten des Dichters keine Andeutung davon und das Vasenbild auf Taf. II Fig. 2 lässt vielmehr vermuthen, dass er in gewöhnlicher Weise durch die Parodos zur linken Seite kam. Ebenso haben Schneider a. a. O. und Kanngiesser S. 158 die Meinung aufgestellt, der Chor der Wolken senke sich an einer Periakte, die den Parnes dargestellt hätte, auf Flugmaschinen herab. Aber die Erwähnung des Parnes ist ein blosser Scherz. Der Berg lag ebensowenig im Theater, wie der Scholiast zu V. 323 behauptet, als er auf der Scene dargestellt werden konnte, die das Innere von Athen wiedergab. Der Parnes befindet sich vielmehr gerade nördlich von der Akropolis und konnte von der Scene aus nicht einmal gesehn werden. Der Chor der Wolken dagegen trat von dem gewöhnlichen Eingang aus in die Orchestra ein (V. 326.) Ganz derselbe Fall findet in den Vögeln statt. s. V. 296 mit den Scholien.

2) V. 405 *πώλοις ἀκμαίοις τόνδ᾽ ἐπιζεύξασ᾽ ὄχον.*

3) s. Herm. opusc. VI. p. II. p. 163 ff.

4) s. V. 819, 875, 882 u. 883.

5) *πτερῶν ἄτερ ῥοιβδοῦσα κόλπον αἰγίδος.*

6) V. 14 *ὦ φθέγμ᾽ Ἀθάνας, φιλτάτης ἐμοὶ θεῶν,*
ὡς εὐμαθές σου, κἂν ἄποπτος ᾖς, ὅμως
φώνημ᾽ ἀκούω.

Annahme geführt haben, diese habe sich auf der *μηχανῇ* befunden. Dies ist die Meinung von Brunk, die in sofern von Seiten Hermanns gerechte Missbilligung gefunden hat, als die *μηχανή*, so viel wir nachweisen können, überhaupt nicht die Wirkung gehabt hat, die Personen, die auf derselben erschienen, unsichtbar zu machen. Im Gegentheil. Sie traten hier noch um so deutlicher hervor. Herakles, der im Philoktet auf diese Weise erscheint, sagt zu diesem, er solle seine Stimme vernehmen und sein Antlitz schaun,[1]) die Ankunft der Athene im Jon verbreitet einen hellen Glanz, der die auf der Bühne befindlichen Personen überrascht,[2]) die Erscheinung von Iris und Lyssa versetzt den Chor in Bangigkeit und Schrecken.[3]) Die *μηχανή* scheint also die Wirkung nicht gehabt zu haben, die Brunk ihr beilegte. Aber ich muss auch bezweifeln, ob sie, wie Hermann anzunehmen scheint, die Personen in einer Entfernung zeigte, wo man ihre Stimme deutlicher wahrnahm als ihre Gestalt, denn wessen Auge reicht nicht weiter als sein Ohr? Auch hat Lobeck nicht mit Unrecht bemerkt, dass Ajas wenigstens die Göttin sogleich bei seinem Auftreten erkennt; es konnte also in ihrer Entfernung von der Bühne schwerlich der Grund liegen, weshalb sie von Odysseus nicht deutlich gesehn wurde. Wir müssen uns deshalb zu einer andern Erklärung wenden, die bereits von den Alten gemacht worden ist und schon aus diesem Grunde besondre Rücksicht verdient. Der Scholiast sagt zu V. 14: „Athene stand auf der Scene, denn dies musste aus Rücksicht auf die Zuschauer geschehn."[4]) Zu diesem Standpunkt passt meines Erachtens die Form der Stichomythie in dem Dialog mit Ajas[5]) besser als zu der Annahme der *μηχανή*, und selbst die Ausdrücke des Dichters, die er von dem Kommen der Göttin gebraucht: *ἐφήκειν* und *προσμολεῖν*,[6]) scheinen mehr auf eine unmittelbare Nähe hinzudeuten, als auf einen entfernteren Standpunkt in der Höhe. Wenn wir der Erläuterung des Scholiasten weiter folgen, so sehn wir freilich, dass dieser in der unmittelbaren Nähe der Göttin kein Hinderniss findet, dieselbe für unsichtbar zu halten, denn so erklärt er den Ausdruck *ἄποπτος* ohne allen Umschweif.[7]) Es würde aber jetzt noch der Einwurf gegen seine Auffassung zu machen sein, warum Athene nur für Odysseus unsichtbar

---

1) V. 1411 *φάσκειν δ' αὐδὴν τὴν Ἡρακλέους*
ἀκοῇ τε κλύειν, λεύσσειν τ' ὄψιν.

2) V. 1566.

3) Herc. fur. 818.

4) *ἔστη μέντοι ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἡ Ἀθηνᾶ. δεῖ γὰρ τοῦτο χαρίζεσθαι τῷ θεατῇ.*

5) vgl. namentlich V. 106—10.

6) V. 34 und 72.

7) ad V. 14 *δῆλον γὰρ ὡς οὐκ εἶδεν αὐτὴν ἐκ τοῦ κἂν ἄποπτος ᾖς.*

war, nicht auch für Ajas, und dieser scheint die Veranlassung geworden zu sein, weshalb weder Lobeck noch Hermann dem Scholiasten in der Erklärung des Wortes beistimmen. Man könnte hierauf erwidern, dass der Volksglaube mit dieser Auffassung des Verhältnisses der Götter zu den Menschen nicht in Widerspruch war. Ohne Zweifel stand es in der Macht der Himmlischen, die sich den Menschen nach Belieben zeigen und verhüllen konnten, dass sie auch für den einen sichtbar, für den andern unsichtbar sein konnten, denn die Götter, sagt Homer, können Alles. Doch es lässt sich von einem Dichter wie Sophokles nicht erwarten, dass er hierin einen willkürlichen Unterschied gemacht und Athene dem Ajas ohne Grund gezeigt hätte, während sie Odysseus nicht sah. Um daher die psychologische Wahrnehmung, die diesem Verfahren zu Grunde liegt, besser herauszustellen, müssen wir an einen neueren Dichter erinnern, der von den Gesetzen der Geisterwelt vielleicht die tiefste Kenntniss hatte, die je einem Sterblichen zu Theil wurde, wir meinen Shakespeare. In seinem Hamlet finden wir einen ganz analogen Fall. Zu Ende des vierten Aktes tritt die würdige Gestalt des alten Hamlet in das Zimmer der Königin und wird sogleich von dem Sohn erkannt. Er redet den Geist an, er spricht mit ihm und verfolgt ihn mit gespannten Blicken, während die Königin staunt und von ihrem Sohne sagt, er spräche mit der leeren Luft. Was war es nun, was die Augen des Sohnes öffnete und die seiner Mutter schloss? Was anders als der geistig erregte Zustand seines Innern? eine Ekstase, die ihn über die Schranken der Körperwelt hinausführte, während die Königin, die nur mit sich und ihrem Innern beschäftigt ist, kein Auge für die Geisterwelt hat. Dasselbe aber ist auch im Ajas der Fall. Der Held des Stückes tritt nicht mit dem nüchternen, verständigen Sinne des Odysseus vor das Zelt hinaus. Er ist wahnsinnig und eben dieser Wahnsinn reisst die Binde von seinen Augen und lässt ihn die Göttin erkennen, die, wie sie selbst sagt, die Urheberin dieses Zustandes war.[1])

Wenn dies die richtige Lösung der vorliegenden Frage ist, so würde nur noch zu erörtern sein, wie Sophokles das Ganze auf der Scene darstellte. Muthete er seinen Zuschauern an, dass sie dem Odysseus ohne Weiteres glaubten, er sähe die Göttin nicht, trotz dem, dass sie lange Zeit mit ihm sprach und dicht vor ihm stand? Dies selbst noch ehe Ajas herausgetreten war, ein Gegensatz, durch den der Zweck des Dichters sich allerdings später erklärt hätte? — Es ist möglich, doch nicht wahrscheinlich. Neuere Erklärer haben sehr fein herausgefühlt, dass in dem Wort ἄποπτος nicht allein der Begriff der Unsichtbarkeit,

1) V. 51.

sondern auch der der Entfernung liegt. Statt nun aber beide Beziehungen von einander auszuschliessen, wird es vielleicht gerathen sein, beide mit einander zu verbinden. Athene ist dem Odysseus nicht nur unsichtbar, sondern auch fern, doch dies nicht in räumlicher sondern in sinnlicher Beziehung: sie ist nur seinem Blick entzogen, trotz dem, dass sie ihm körperlich nahe steht. Ist aber dies die richtige Erklärung des Wortes, so lässt sich auch nicht zweifeln, dass sie auf die Darstellung selbst anzuwenden ist, dass Sophokles seine Göttin mit dem sichtbaren Symbol der Unsichtbarkeit, mit einer Wolke bekleidete, und dass die Göttin bei dem grössten aller Homeriden in diesem Falle ganz so erschien, wie bei Homer: *ἠέρα ἑσσαμένη*. Hierdurch erklärt es sich meines Erachtens vollkommen, dass Tekmessa in Bezug auf das Gespräch zwischen Ajas und Athene sagt, er habe Worte mit einem Schatten gewechselt.[1]) Tekmessa hatte von dem Zelt aus nicht mehr gesehn, als Odysseus, nichts als die Wolke, in der die hehre Gestalt der Göttin sich verbarg. Ein ähnliches Beispiel sehn wir im Rhesos, wo Odysseus und Diomedes die Stimme der Göttin hören, ohne ihrem Blick zu begegnen,[2]) wenn man nicht etwa glauben will, dass die Finsterniss der Nacht die Erkenntniss durchs Auge verhindert habe.

In keinem dieser beiden Fälle stand die Göttin auf der *μηχανή*. Dagegen ist es zweifelhaft, ob man dieselbe nicht in der Medea anzunehmen hat, trotz dem, dass ein Ekkyklem stattfand. Es ist zwar von geringem Belange, wenn Aristoteles den Schluss des Dramas als eine Lösung *ἀπὸ μηχανῆς* bezeichnet,[3]) denn damit wollte er, wie aus dem Gegensatz (*ἐξ αὐτοῦ τοῦ μύθου*) hervorgeht, nur die Lösung durch ein Wunder bezeichnen. Dagegen ist es auch nicht wahrscheinlich, dass Medea mit ihrem Drachengespann auf ebner Erde erschien, wenn schon sie nicht, wie ein Scholiast meint, auf einem Thurme gestanden haben kann.[4]) Es möchte daher wohl eine ähnliche Vorrichtung, wie die der *μηχανή*, anzunehmen sein.

Was wir sonst noch von der Maschinerie der griechischen Scene zu berichten haben, lässt sich in wenig Worte zusammenfassen. Das *βροντεῖον*, die Donnermaschine, befand sich hinter der Scene, wo man eherne Gefässe mit Steinen angebracht hatte, die man schüttelte, um den Donner nachzuahmen.[5]) Das

---

1) V. 301 *σκιᾷ τινι λόγους ἀνέσπα.*

2) V. 610.

3) poet. c. 15 *φανερὸν οὖν, ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς.*

4) schol. ad 1307.

5) Poll. IV, 130 *τὸ δὲ βροντεῖον ὑπὸ τὴν σκηνὴν ὄπισθεν· ἄσκοι, ψήφων ἔμπλεοι, διωκόμενοι φέρονται κατὰ χαλκωμάτων* cf. Suid. *βροντή* schol. ad Ar. Nub. 292 u. 294 bei Schneider Note 123 S. 102. Hieher scheinen auch die *βύρσαι παταγοῦσαι* und das *χειροτίνακτον πῦρ* des Grammatikers

κεραυνοσκοπεῖον, der Blitzthurm, wie Rode übersetzt, wird jedenfalls in der Höhe der Scene gewesen sein.[1]) Die *ἀναπιέσματα*, Versenkungen, befanden sich nicht nur in der Orchestra sondern es gab deren auch auf der Scene[2]) und sie mochten um so nöthiger sein, da man bewegliche Mauern, Thürme, Warten und dergleichen hatte,[3]) die bei Gelegenheit eben so rasch verschwinden mussten, wie der Felsen des Prometheus, der sammt dem Titanen und dem Chor der Okeaniden in die Tiefe hinabfährt. Der Gebrauch der ganzen Maschinerie, deren sich Aeschylos namentlich gewiss auf eine höchst effektvolle Weise zu bedienen wusste, scheint von keinem Tragiker in so starken Anspruch genommen zu sein, wie von Xenokles, dem Sohne des Karkinos, der aus diesem Grunde von den Komikern den Beinamen *δωδεκαμήχανος* erhielt.[4])

Dies war die Beschaffenheit der griechischen Scene, so weit sie sich aus den darüber erhaltnen Nachrichten und aus den Muthmassungen, auf die die vorliegenden Stücke führen, abnehmen lässt. Wir haben keinen Grund gefunden, bei der komischen Scene eine Art von Oberbühne anzunehmen, wie sie Kanngiesser in sämmtlichen Komödien für nothwendig erachtete, noch weniger aber dürfen wir im Angesicht alter Zeugnisse die Hypothese Genellis gut heissen, der den unteren Theil der Scene für massiv, den oberen für hölzern hält. Die Schwerfälligkeit, welche dadurch in die Construction dieses leicht beweglichen, phantastischen Locals kommt, verhindert jede richtige Auffassung desselben. Viel richtiger beschreibt ein alter Schriftsteller die Scene, wenn er sie ein Haus nennt, das rings von Brettern umgeben war,[5]) und eben so richtig sagt Seneca, dass alle Requisiten, die zur Bühne gehörten, nur eine temporäre Geltung hatten.[6]) Es gab an diesem Ort nichts Stabiles, nichts Bleibendes.

---

bei Cramer Anecd. Paris I. p. 3 sq. (Mein. fragm. Com. II, 2, 1241) zu gehören.

1) Poll. l. c. *κεραυνοσκοπεῖον — ἐστὶ περίακτος ὑψηλή.*

2) *τὰ δὲ ἀναπιέσματα, τὸ μέν ἐστιν ἐν σκηνῇ ὡς πόταμον ἀνελθεῖν, ἤ τι τοιοῦτον πρόσωπον.*

3) Poll. IV, 127 *εἴεν δ' ἂν τῶν ἐκ θεάτρου καὶ σκοπὴ καὶ τεῖχος καὶ πύργος καὶ φρυκτώριον.*

4) schol. ad Ar. pac. 792 ad Thesmoph. 447.

5) Hesych. *σκηνὴ ἀπὸ ξύλων περιβολαίων οἰκία.*

6) Bei Bulenger de theatro fol. 42: Scena multis rebus ornatur: collatitia tamen et ad dominum reditura ornamenta erant. Eine sehr verwirrte Nachricht über die Gestalt der Scene giebt der Grammatiker in Cramers Anecd. Paris I. p. 3 sqq. (bei Mein. fragm. Com. II, 2, 1241) in den Worten: *ἐν ἐαρινῷ καιρῷ πολυτελέσι δαπάναις κατεσκευάζετο ἡ σκηνὴ τριωρόφοις οἰκοδομήμασι, πεποικιλμένη παραπετάσμασι καὶ ὀθόναις λευκαῖς καὶ μελαίναις, βύρσαις τε παταγούσαις καὶ χειροτινάκτῳ πυρί, ὀρύγμασί τε καταγείοις καὶ ὑπογαίοις, καὶ ὑδάτων δεξαμεναῖς εἰς τύπον θαλάσσης, ταρτάρου, ᾅδου, κεραυνῶν καὶ βροντῶν, γῆς καὶ νυκτὸς, οὐρανοῦ, ἡμέρας καὶ ἀνακτόρων, καὶ πάντων ἁπλῶς.*

Drittes Buch.

Die Aufführung der Stücke.

I.

Von der Zeit und Dauer der Spieltage.

Die Angaben alter Schriftsteller über die Zeit, zu der man in Griechenland Schauspiele aufführte, sind nicht übereinstimmend; da sich indessen diese Art von Festlichkeit allein auf die Feier des Dionysos bezog, so lässt sich daraus vorläufig der Schluss ziehn, dass die Athener wenigstens, die nur vier Feste dieses Gottes begingen, auch nur zu vier verschiednen Zeiten im Jahre Schauspiele gehabt haben können. In der That giebt es auch kein dionysisches Fest in Athen, von dem sich mit Bestimmtheit nachweisen liesse, dass man an demselben keine Schauspiele veranstaltet hätte. An den grossen städtischen Dionysien ist eine Menge von Stücken gegeben worden, die wir noch gegenwärtig in den Händen haben, an den Lenäen desgleichen und dass man an den ländlichen Dionysien ebenfalls spielte, wissen wir aus unzweifelhaften Nachrichten. Nur von den Anthesterien hat man dies bezweifelt und die Notizen, die sich darüber erhalten haben, so gedeutet, als ob an diesem Feste höchstens Vorlesungen oder Proben stattgefunden haben könnten, eine Anordnung, zu der freilich die Zeit, in der man das Fest feierte, sehr gut die Veranlassung werden konnte, denn die Anthesterien fallen in den Monat gleiches Namens und gingen den grossen städtischen Dionysien etwa vier Wochen voran, so dass diese Einrichtung, wenn sie sich sonst mit Bestimmtheit nachweisen

liesse, wenigstens als sehr zweckmässig erscheinen müsste. Inzwischen ist diese Annahme doch nicht jedem Zweifel enthoben und wir werden die Zeugnisse, die sich auf die Aufführungen an den Anthesterien beziehn, dem Leser noch einmal der Reihe nach vorlegen, wenn schon wir nach der umfassenden Prüfung, die ihnen bereits von Seiten Böckhs zu Theil geworden ist,[1] nicht mehr im Stande sind, etwas Neues beizubringen.

Diogenes Laertios, den Suidas copirt hat, theilt uns aus Thrasyllos die Nachricht mit, dass die Athener an vier verschiednen Festen Schauspiele gegeben hätten, die er, wie es scheint, mit der tetralogischen Form der Dramen in Verbindung setzt, und zwar an den grossen Dionysien, an den Lenäen, an den Panathenäen und an den Chytren.[2] Die Stelle ist freilich sichtlich interpolirt und die Nennung der Panathenäen keinesweges am Orte, denn da dies Fest überhaupt zu dem Dionysos in keiner Beziehung steht, so ist jeder Gedanke an die Aufführung von Dramen, wie Barthelemy bereits bemerkt hat, zu verbannen. Inzwischen scheint jene Vergleichung zwischen den vier Stücken der Tetralogie mit den vier Festen des Gottes dennoch auf einem Factum zu beruhn, das vielleicht nur durch die Unkunde eines Abschreibers verdunkelt ist. Nehmen wir an, der Verfasser dieser Worte (und Böckh hält es nicht für unmöglich, dass es Diogenes Laertios selbst war, der die Nachricht des Thrasyllos auf diese Weise commentirte) habe statt [*πανα*]*θηναίοις* vielleicht *θεοινίοις* geschrieben und wir haben dann nichts mehr gegen die Gültigkeit seiner Nachricht einzuwenden, denn die Theönien gehörten mit zu den ländlichen Dionysien, sie werden sogar mit jenen identificirt[3]) und so würde aus dieser Notiz hervorgehn, dass man zur Zeit der Anthesterien an den Chytren, zu der der ländlichen Dionysien an den Theönien gespielt habe.

Die Chytren waren bekanntlich der dritte Tag der Athesterien. Auch an diesem Feste fehlte es nicht an musischen Spielen im Theater. Apollonios von Tyana sah freilich in demselben keine Tragödien oder Komödien, sondern Horen, Nymphen und Bacchantinnen, die allerhand mystische Handlungen vornahmen,[4] aber es ist auch nicht wahrscheinlich, dass er am

---

1) Ueber die Lenäen S. 95 ff.

2) III, 56 *Θράσυλλος δέ φησι καὶ κατὰ τὴν τραγικὴν τετραλογίαν ἐκδοῦναι αὐτὸν τοὺς διαλόγους οἷον ἐκεῖνοι τέτρασι δράμασιν ἠγωνίζοντο, Διονυσίοις, Ληναίοις, Παναθηναίοις, Χύτροις· ὧν τὸ τέταρτον ἦν σατυρικόν· τὰ δὲ τέτταρα δράματα ἐκαλεῖτο τετραλογία.*

3) Harpocr. *θεοίνιον· Λυκοῦργος ἐν τῇ διαδικασίᾳ Κροκωνιδῶν πρὸς Κοιρωνίδας· τὰ κατὰ δήμους Διονύσια Θεοίνια ἐλέγετο, ἐν οἷς οἱ γεννηταὶ ἐπέθυον. τὸν γὰρ Διονύσιον Θέοινον ἔλεγον, ὡς δηλοῖ Αἰσχύλος καὶ Ἴστρος ἐν πρώτῳ συναγωγῶν.* cf. Siebelis fragm. Istri p. 61.

4) Philostr. Vit. Apoll. IV. p. 177 ed. Morell bei Böckh S. 98 Anm. 131.

dritten Tage ins Theater ging, sondern er that es wohl am ersten. Diese mystischen Handlungen scheinen mit der Feier der Pithögie in Zusammenhang zu stehn und hatten jedenfalls einen Charakter, der mit dem Dionysos, dem mystischen Gott der Anthesterien, übereinstimmte. Die Chytren dagegen waren specieller dem Hermes *χθόνιος* geweiht, ein Dankfest,[1]) welches ohne Zweifel einen aufgeräumteren Anstrich hatte. Auch wollen die Andeutungen, die wir sonst von den Aufführungen an den Chytren haben, nicht gut zu der religiösen Weihe stimmen, die über jene mystischen Handlungen, von denen Philostratos spricht, ausgebreitet sein musste. Philochoros handelte im sechsten Buche seiner Atthis von den *ἀγῶνες χύτρινοι.*[2]) Es fanden also jedenfalls Wettkämpfe statt, keine blossen Aufzüge und Theorien. Auch würde Menander wohl nicht gerade nach den Chytren in Athen so grosses Verlangen getragen haben, wenn er dort keinen Ruhm zu erwerben hatte.[3]) Noch näher führt uns die bekannte Stelle in den Fröschen des Aristophanes, wo der Chor von einem Liede spricht, das er dem Dionysos in den Sümpfen angestimmt habe, und zwar an den heiligen Chytren,[4]) wenn schon diese Worte allerdings durch Böckh in einer Weise aufgefasst sind, die ihre Anwendung für unsern Zweck zweifelhaft macht. Doch für vollkommen erweisend müssen wir die Nachricht Plutarchs halten, der uns erzählt, der Redner Lykurg, bemüht, den früheren Glanz Athens wiederherzustellen, habe die Einrichtung getroffen, dass ein Wettkampf von Komödiendichtern im Theater an den Chytren abgehalten werden sollte und dass der Sieger in demselben das Recht erhalten sollte, auch an den städtischen Dionysien Stücke aufzuführen, was früher nicht erlaubt gewesen wäre. Dies, setzt er hinzu, sei nur die Erneuerung einer ausser Gebrauch gekommnen Sitte gewesen.[5]) Diese Aeusserung Plutarchs wird auch jedenfalls die Veranlassung ge-

---

1) schol. ad Ar. Acharn. 1075 *Θεόπομπος τοὺς διασωθέντας ἐκ τοῦ κατακλυσμοῦ ἑψῆσαί φησι χύτρας πανσπερμίας, ὅθεν οὕτω κληθῆναι τὴν ἑορτήν, καὶ θύειν τοῖς χουσὶν Ἑρμῇ χθονίῳ, τῆς δὲ χύτρας οὐδένα γεύσασθαι· τοῦτο δὲ ποιῆσαι τοὺς περισωθέντας, ἱλασκομένους τὸν Ἑρμῆν καὶ περὶ τῶν ἀποθανόντων.* cf. Suid. s. v. *χύτροι* schol. ad Ar. Ran. 220.

2) schol. ad Ar. Ran. 220 *ἤγοντο δὲ ἀγῶνες αὐτόθι οἱ Χύτρινοι καλούμενοι, καθά φησι Φιλόχορος ἐν τῇ ἕκτῃ τῶν Ἀτθίδων.*

3) Alciphron. bei Meineke Menand. et Philem. rell. p. 345 *ποῦ γὰρ ἐν Αἰγύπτῳ ὄψομαι ἐκκλησίαν καὶ ψῆφον ἀναδιδομένην; ποῦ δὲ δημοκρατικὸν ὄχλον οὕτως ἐλευθεριάζοντα; ποῦ δὲ θεσμοθέτας ἐν ταῖς ἱεραῖς κώμαις κεκισσωμένους; ποῖον περισχοίνισμα; ποίους χύτρους;*

4) V. 218 ff.

5) Vit. X. oratt. Lycurg. *εἰσήνεγκε δὲ καὶ νόμους, τὸν περὶ τῶν κωμῳδῶν, ἀγῶνα τοῖς Χύτροις ἐπιτελεῖν ἐφάμιλλον ἐν τῷ θεάτρῳ καὶ τὸν νικήσαντα εἰς ἄστυ καταλέγεσθαι, πρότερον οὐκ ἐξόν, ἀναλαμβάνων τὸν ἀγῶνα ἐκλελοιπότα.*

wesen sein, weshalb Causabonus[1]) und Schweighäuser[2]) die Andeutungen von Aufführungen an den Chytren, die sich bei Athenäos finden, ohne Bedenken auf scenische Wettkämpfe bezogen.

Die Art der Ausstattung, mit der man nun an diesen Festen die Stücke in Scene setzte, war freilich eine sehr verschiedne. Die Aufführung derselben war gleich sehr durch die Bedeutung des Festes wie durch die Verschiedenheit der Festgeber bedingt. Mit dem grössten Glanz wurden die Stücke an den städtischen Dionysien gegeben, denn dies Fest, welches eben so sehr einen politischen als religiösen Charakter trägt, war vor allen andern dazu bestimmt, sowohl den Bürgern Athens wie dem gesammten Hellas die Macht und den Reichthum der gottgeweihten Stadt vor Augen zu stellen. Es fiel in das Frühjahr.[3]) Das Meer war schiffbar geworden,[4]) die Fremden strömten nach Athen, die Bundesgenossen brachten ihren Tribut,[5]) die Tage wurden lang und sonnig.[6]) Diese Zeit benutzten die Athener, um in ihrem Theater eine grosse Versammlung sämmtlicher in der Stadt anwesender Hellenen zu halten,[7]) in der sie im Theater die Ehrenbezeigungen entgegennahmen, die ihnen von fremden Staaten zu Theil geworden waren und im Angesicht von ganz Hellas Auszeichnungen und Vorrechte an athenische Bürger vertheilten, deren Verdienste um den Staat so gross waren, dass man sie der allgemeinsten Anerkennung für würdig erachtete.[8]) Darauf folgte die Aufführung von Schauspielen, eine Art von Kunstausstellung, in der man Alles, was den Sinnen schmeicheln konnte, aufbot, um die schönsten Blüthen des griechischen und

---

1) ad Athen. IV, 1 p. 244.

2) ad IV. c. 3 p. 129.

3) Ar. Nub. 310 ἦρι τ' ἐπερχομένῳ Βρομία χάρις cf. schol. ad h. l.

4) Theophr. char. 3 καὶ τὴν θάλατταν ἐκ Διονυσίων πλώσιμον εἶναι.

5) Ar. Ach. 643 τοιγάρτοι νῦν ἐκ τῶν πόλεων τὸν φόρον ὑμῖν ἀπάγοντες ἥξουσιν ἰδεῖν ἐπιθυμοῦντες τὸν ποιητὴν τὸν ἄριστον.

6) Philostr. Vit. Ap. IV. c.6 ἐς δὲ τὸν Πειραιᾶ ἐσπλεύσας περὶ μυστηρίων ὥραν, ὅτε Ἀθηναῖοι πολυανθρωπότατα Ἑλλήνων πράττουσιν, ἀνῄει ξυντείνας ἀπὸ τῆς νεὼς εἰς τὸ ἄστυ. προϊὼν δὲ πολλοῖς τῶν φιλοσόφων ἐτύγχανε Φαληράδε κατιοῦσιν, ὧν οἱ μὲν γυμνοὶ ἐθέροντο· καὶ γὰρ τὸ μετόπωρον εὐήλιον τοῖς Ἀθηναίοις· οἱ δὲ ἐκ βιβλίων ἐσπούδαζον.

7) schol. ad Ar. Nub. 310 τὴν παροῦσαν ἑορτὴν λέγει, τουτέστι τὰ Διονύσια· ἀρχομένου γὰρ τοῦ ἦρος ἄρχεται καὶ ἡ πανήγυρις.

8) Das Gesetz bei Demosth. de cor. p. 267 R. ὅσους στεφανοῦσί τινες τῶν δήμων, τὰς ἀναγορεύσεις τῶν στεφάνων ποιεῖσθαι ἐν αὐτοῖς ἑκάστοις τοῖς ἰδίοις δήμοις, ἐὰν μή τινα ὁ δῆμος ὁ τῶν Ἀθηναίων ἢ ἡ βουλὴ στεφανοῖ. τούτους δ' ἐξεῖναι ἐν τῷ θεάτρῳ Διονυσίοις ἀναγορεύεσθαι. Aesch. adv. Ctes. II. §. 77 p. 188 ed. Br. ἐκεῖνο δ' οὐ λυπηρόν, εἰ πρότερον μὲν ἐνεπίμπλατο ἡ ὀρχήστρα χρυσῶν στεφάνων, οἷς ὁ δῆμος ἐστεφανοῦτο ὑπὸ τῶν Ἑλλήνων, διὰ τὸ ξενικοῖς στεφάνοις ταύτην ἀποδεδόσθαι τὴν ἡμέραν· ἐκ δὲ τῶν Δημοσθένους πολιτευμάτων ὑμεῖς μὲν ἀστεφάνωτοι καὶ ἀκήρυκτοι γίνεσθε, οὗτος δὲ κηρυχθήσεται;

vorzugsweise des attischen Geistes, die Kunstwerke der dramatischen Dichter, zu verherrlichen. Um indessen auch hier nur das Echte, Ursprüngliche und Unvermischte zu geben, um jeden Schein zu entfernen, als ob Athen fremden Schimmers bedürfte, wenn es glänzen wollte, hatte man das Gesetz gegeben, dass kein andrer, als ein geborner Athener, die Ausstattung der Stücke übernahm, und bei Strafe verboten, dass Andre als Bürger im Chor sangen und tanzten.[1]) Hinsichts der Dichter und Schauspieler scheint man freilich eine Ausnahme gemacht zu haben. In diesem Punkt hatte das attische Theater von ältester Zeit her den Charakter einer Nationalbühne für ganz Griechenland, von dem kein schaffendes oder darstellendes Talent wegen seiner Herkunft ausgeschlossen wurde. Um aber neben dem ungeheuren Reichthum materieller Mittel, die man auf die Bühne verschwendete, auch die unerschöpfliche Quelle geistiger Productionskraft zu zeigen, traf man die Anordnung, dass an den grossen Dionysien nur neue Stücke gegeben werden durften oder wenigstens nur solche Umarbeitungen älterer Stücke, die diese von Grund aus umgestalteten.[2]) Auf diese Weise bekam Athen allein an den grossen Dionysien in jedem Frühjahr mehr neue Stücke von gebornen Hellenen zu sehn, als manche deutsche Hofbühne das ganze Jahr hindurch aus dem gesammten Europa in Scene zu setzen pflegt.

Einen andern Charakter trugen die Lenäen. Es war Spätherbst und die Tage wurden kurz.[3]) Die Athener waren unter sich, rein wie ausgeschält, sagt Aristophanes;[4]) sie waren daher weniger eifersüchtig auf ihren Ruhm als in der Gegenwart von Fremden. Sie erlaubten es auch einem Ausländer, die Kosten für die Ausstattung zu übernehmen, Ausländer durften gelegentlich im Chor auftreten und die Komiker durften sich hier manchen Scherz erlauben, der ihnen an den grossen Dionysien sehr übel genommen werden konnte und unter Umständen Strafe zur

---

1) schol. ad Arist. Plut. 954 *οὐκ ἐξῆν δὲ ξένον χορεύειν ἐν τῷ ἀστικῷ χορῷ, ἐν δὲ τῷ Ληναίῳ ἐξῆν· ἐπεὶ καὶ μέτοικοι ἐχορήγουν.* cf. Dem. Mid. p. 532. Nach Plutarch Phoc. c. 30 musste ein Choreg, der dagegen fehlte, für jeden einzelnen Choreuten 1000 Drachmen bezahlen, ein Umstand, den Demades benutzt haben soll, um hundert Ausländer im Chor auftreten zu lassen. Vgl. ausserdem die Zeugnisse bei Schneider S. 36.

2) schol. ad Ar. Nub. 311 *τοῖς γὰρ Διονυσίοις τοὺς κυκλικοὺς χοροὺς ἵστασαν καὶ ἠγωνίζοντο οἱ κωμικοὶ καὶ τραγικοὶ ποιηταί, ἀναγορεύοντες τὰ ὑπόγυιον αὐτοῖς πεποιημένα δράματα.* Vgl. Schneider S. 41 Anm. 35.

3) Plat. symp. p. 223 c. *ἅτε μακρῶν τῶν νυκτῶν οὐσῶν*, worauf Welcker aufmerksam macht: Gr. Trag. Abth. III. S. 981 Anm. 2. Hierauf bezieht sich auch Philostr. vit. Apoll. Tyan. VII, 11, p. 245 Olear. *καί τοι τραγῳδίας μὲν εὖ κεκοσμημένης ὀλίγη χάρις· εὐφραίνει γὰρ ἐν σμικρῷ τῆς ἡμέρας, ὥσπερ ἡ τῶν Διονυσίων ὥρα.*

4) Ach. 39 ff.

Folge hatte. Denn man unterwarf in Athen die aufzuführenden Stücke keiner vorhergehenden Censur. Der republicanische Geist des Volkes, der bei der höchsten Gesetzmässigkeit die höchste Freiheit für sich in Anspruch nahm, zeigt sich überall den Präventivmassregeln abhold. Ein Delict musste erst begangen sein, ehe es geahnt wurde und der Dichter musste erst vor dem Publicum gefehlt haben, ehe man ihn für seinen Fehltritt dehmüthigte. War aber dieser durch richterliches Erkenntniss festgestellt, so traf ihn die Strafe um so unnachsichtlicher. Im Uebrigen darf man die Lenäen trotz des geringeren Glanzes, mit dem sie ohne Zweifel ausgestattet wurden, nicht für eine blosse Wiederholung der grossen Dionysien halten. Auch an diesem Fest wurde eine Menge von neuen Stücken aufgeführt, hauptsächlich wohl Komödien,[1]) weil der Dichter hier weniger gebunden war und die Komödie überhaupt nur geringeren Aufwand erfoderte. Die Lenäen gewannen dadurch auf dieser Seite an Frohsinn und Ausgelassenheit, was sie auf der andern an Pracht und Herrlichkeit einbüssten.

Die ländlichen Dionysien wurden in den verschiednen Gauen gefeiert, die zu dem grossen Verbande der Stadt Athen gehörten. Sie gingen den Lenäen in Athen voran und entsprechen durchaus dem Fest der Weinlese. Aus diesem Grunde bin ich geneigt, zu glauben, dass man sie weder überall zu derselben Zeit, noch mit denselben Vorbereitungen gab. Wahrscheinlich feierte ein jeder Gau, wenn er die Weinlese hielt, bei dieser Gelegenheit die Theönien, und wandte auf die Verherrlichung des Festes so viel, wie seine Mittel gestatteten. Wollte man annehmen, dass sie überall zu derselben Zeit begangen wurden, so würde dies einen grösseren Aufwand voraussetzen, als ein ländliches Fest erfodern kann. Denn Attica hatte von diesen Gauen eine sehr grosse Anzahl, und wenn auch nur die Hälfte davon die Dionysien an einem und demselben Tage mit der Aufführung von Dramen hätte begehn wollen, so würde man dazu eine grössere Menge von Schauspielern bedurft haben, als in Athen zu den grossen Dionysien, selbst wenn sich überall eine hinlängliche Zahl von Choreuten fand. Auch widerspricht eine solche Annahme dem, was wir von der Lebensweise der Schauspieler im Alterthum wissen. Hier thaten sich nämlich in der Regel zwei Hypokriten zusammen, ein Protagonist und ein Deuteragonist, die einen armen Schelm von niedriger Abkunft als Tritagonisten mietheten und auf diese Weise in den verschiednen Demen an den ländlichen Dionysien umherzogen.[2]) Solche Ge-

---

1) s. Böckh über die Lenäen S. 104.

2) Daher heisst es Plut. vitt. X. oratt. im Aeschines (V. p. 147 Tauchn.) *τριταγωνιστῶν Ἀριστοδήμῳ ἐν τοῖς Διονυσίοις διετέλει, ἀναλαμβάνων ἐπὶ σπουδῆς τὰς παλαιὰς τραγῳδίας* und in der Vit. Aesch.:

sellschaften waren es ohne Zweifel, die die Zeit der Weinlese in Attica durch die Wiederholung von Stücken verherrlichten, deren Werth durch die erste Aufführung in Athen selbst bereits den Glanz der Neuheit eingebüsst hatte.[1]) Die Ausstattung war, wie gesagt, verschieden. Die ländlichen Dionysien im Piräus hatten ein so grossartiges Ansehn, dass Euripides selbst sich nicht scheute, hier seine Tragödien in den Wettkampf zu stellen, was ja auch den Sokrates, der sonst kein Freund des Theaters war, dazu vermochte, an diesem Tage in den Piräus hinabzugehn.[2]) Der Demos gehörte aber auch ohne Zweifel mit zu den wohlhabendsten in ganz Attica und man wird in Kollytos oder in Phlya schwerlich die Mittel gehabt haben, das Fest der ländlichen Dionysien auf diese Weise auszustatten. Im Uebrigen entsprachen die Aufführungen an den ländlichen Dionysien durchaus den Schauspielen, die man bei uns in kleinen Orten aufführt. Die Athener besuchten sie zahlreich, denn nur unter solchen Umständen konnte Aeschines es wagen, den Timarch vor dem Richtertribunal in Athen an einen Vorfall zu erinnern, der in Kollytos stattgehabt hatte[3]) und das schmachvolle Gedächtniss jener Zeiten, deren Erlebnisse Demosthenes dem Aeschines in die Seele zurückruft, lässt uns erkennen, dass das Publicum bei jenen ländlichen Schauspielen die Hauptrolle spielte. Es bestand, wie der Redner so witzig sagt, ein unangesagter und unversöhnlicher Krieg zwischen den Zuschauern und jenen schwerstöhnenden Tragöden, die die Stücke der grossen Dichter durch schlechte Recitation verdarben, und der arme Aeschines, der sich ihnen als Tritagonist verdungen hatte, war nicht nur das Opfer der Lachlust, sondern auch die Zielscheibe von Thätlichkeiten.[4])

Was endlich die Chytren angeht, so können wir von ihnen nicht mehr sagen, als bereits oben mitgetheilt ist. Sie waren jedenfalls ein Fest von sehr untergeordneter Bedeutung, wie schon daraus hervorgeht, dass man nur Komödien gab und Ly-

---

καὶ μετὰ Σιμύλου καὶ Σωκράτους, τῶν κακῶν ὑποκριτῶν, ἀλᾶσθαι κατ' ἀγρους, womit Hesychios übereinstimmt. vgl. Dem. de fals. leg. IV. p. 378 de cor. tom. IV. p. 281 Böckh über die Lenäen S. 76 Grysar de trag. p. 29.

1) Böckh a. a. O. und: des Sophokles Antigone nebst zwei Abhandlungen. Berlin 1843 S. 201 ff.

2) Aelian V. H. II, 13. Die Bedeutung dieses Festes wird auch aus der Zusammenstellung mit den grossen Lenäen und Dionysien ersichtlich bei Dem. c. Mid. p. 517 *ὅταν ἡ πομπὴ ᾖ τῷ Διονύσῳ ἐν Πειραιεῖ καὶ οἱ κομῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοὶ καὶ ἡ ἐπὶ Ληναίῳ πομπὴ καὶ οἱ τραγῳδοὶ καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ τοῖς ἐν ἄστει Διονυσίοις ἡ πομπὴ καὶ οἱ παῖδες καὶ ὁ κῶμος καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί* und aus der Inschrift, in der ihrer Proedrie Erwähnung geschieht. Böckh corp. insc. I, 101, p. 139.

3) Aesch. c. Tim. p. 158 Rske.

4) Dem. de cor. 314, 9.

kurg machte dies in sofern zu einer Probe für die Fähigkeit der Concurrenten, als er denen, die hier gesiegt hatten, das Vorrecht ertheilte, späterhin Aufführungen an den grossen Dionysien zu machen, was, wie gesagt, früher nicht erlaubt war.[1])

Schwieriger ist nun die Frage zu beantworten, wie viele Tage zu dem Schauspiel an den verschiednen Festen ausgesetzt wurden und wieviel Stücke man an einem Tage gegeben hat. Unter den genannten vier Festen wissen wir nur von den Chytren mit Bestimmtheit anzugeben, wie lange sie dauerten und wann sie gefeiert wurden. Sie fielen auf den dreizehnten Anthesterion und währten nur einen Tag,[2]) aber da man hier auch nur Komödien gab, so lässt sich daraus nichts für die andern Feste schliessen, an denen man tragische Tetralogien zur Aufführung brachte. Die grossen Dionysien fielen in den Elaphebolion und zwar in die Mitte desselben, sie wurden zwischen dem achten und achtzehnten dieses Monats gefeiert,[3]) aber wie lange sie dauerten, lässt sich nicht bestimmen. Die Lenäen wurden im Gamelion gefeiert und schlossen sich vielleicht den ländlichen Dionysien an, die den vorhergehenden Monat, den Poseideon, einnahmen, weshalb auch wohl einige Alte auf den Gedanken gekommen sein mögen, sie ohne Weiteres zu den ländlichen Dionysien zu zählen.[4]) Von keinem dieser Feste steht

1) Es liegt gewiss nichts näher, als die Annahme, dass das Gesetz des Lykurg es auch Fremden verstattet habe, an den grossen Dionysien Stücke zu geben, was bis dahin nicht erlaubt gewesen sei, und aus diesem Grunde eben scheint Böckh über die Lenäen S. 103 zu behaupten, dass vor Lykurg weder ein fremder Dichter noch Schauspieler an den grossen Dionysien aufgetreten sei, aber ich glaube kaum, dass man es in diesem Punkt streng genommen hat. Phrynichos trat mit Aristophanes und Ameipsias in einem städtischen Wettkampf auf (s. die Didaskalien zu den Vögeln) und wurde von den Komikern als Fremdling (wenigstens der Abkunft nach) verspottet (schol. ad Ar. Ran. 13 Mein. hist. Com. I. p. 146), ganz ebenso wie der Tragiker Akestor (schol. ad Arist. Av. 31 Vesp. 1216 Welcker Gr. Tr. III. S. 1032.) Jon aus Chios trat mit Euripides zusammen auf, als dieser seinen Hippolytos Stephanephoros auf die Scene brachte (s. d. Didaskalien), was an den Lenäen geschehn sein müsste, und nur hier könnten dann auch die nächststehenden Zeitgenossen der drei grossen Tragiker, Aristarch v. Tegea, Neophron v. Sikyon, Jon v. Chios, Achäos v. Eretria und Nikomachos v. Alexandrien, wie der Komiker Hegemon aus Thasos (vgl. namentlich Athen. IX, 407, b) von denen eine so grosse Menge von Stücken genannt wird, aufgetreten sein. Was aber die Schauspieler angeht, so würden Myniskos aus Chalkis, Kritias von Kleonä, Hippasos von Ambrakia, die zur Zeit des Aeschylos lebten, aus späterer aber Archias von Thurii und Polos von Eretria niemals haben an den grossen Dionysien spielen können. Die ganze Frage würde sich leicht entscheiden lassen, wenn die ξενία des Aristophanes feststände.

2) Harpocr. s. v. χύτροι schol. ad Acharn. 1015 cf. ad 960.

3) Corsini fast. Att. T. II. p. 326.

4) schol. ad Ach. 201 und 503; die Nachricht des Apollodor hat Böckh sehr glücklich daraus erklärt, dass dieser von einer Zeit sprach, wo das Lenäon noch nicht zur Stadt gehörte.

fest, wie lange sie dauerten, und von den ländlichen Dionysien scheint es so, als ob sie überhaupt keine bestimmte Dauer gehabt haben.

Trotz dem sind von verschiednen Schriftstellern Versuche angestellt worden, zu ermitteln, wie viel Stücke man in Athen an einem Tage auf die Bühne gebracht habe. Der erste, der diese Frage zu beantworten suchte, war Barthelemy, der zu dem auffallenden Resultat gelangte, die Athener hätten an einem und demselben Tage funfzehn Dramen in Scene gesetzt und er weiss kein andres Mittel, diese enorme Zahl zu vermindern, als dass er annimmt, es wäre ein Theil derselben in der Mitte ausgepfiffen worden,[1]) denn nur so kann man glauben, dass neun Tragödien, drei Satyrspiele und drei Komödien überhaupt hätten aufs Repertoir gesetzt werden können. Twining stimmt ihm hierin bei und diese Annahme Barthelemys ist bis in die neuste Zeit wiederholt worden, selbst nachdem ihr Böckh bereits die einzige Stütze entzogen hatte, auf der sie beruht. Barthelemy identificirte nämlich die Lenäen mit den Choen, und da es allerdings feststeht, dass man an den Lenäen tragische und komische Aufführungen machte und diese, seiner Annahme nach, nur einen Tag dauern konnten, so folgt daraus, dass man an einem Tage drei Tetralogien tragischer Dichter und drei Komödien geben musste, im Ganzen funfzehn Stücke. Aber selbst angenommen, die Lenäen hätten nur einen Tag gedauert, ist es glaublich, dass man eine so grosse Menge von Dramen hätte zur Darstellung bringen können? — Geben wir jeder Tragödie zwei Stunden, und diese füllte sie gewiss aus, theils wegen der Feierlichkeit der Handlung, theils wegen der Gesänge, die ein langsames Tempo erfodern, jedem Satyrspiel eine und jeder Komödie eine und eine halbe, und rechnen wir auf die Pausen im Ganzen nicht mehr als eine halbe Stunde, so mussten die Athener ununterbrochen fünf und zwanzig Stunden lang im Theater sein, eine Pönitenz, die sich weder die Engländer anthun, bei denen man an einem Abend dreizehn Akte zu geben pflegt, noch die Deutschen, die bei ihren Musikfesten beinahe den ganzen Tag lang aushalten. Selbst die Hälfte jener Zeit ist schon zu viel.

Nun giebt es freilich Schriftsteller, die behauptet haben, die Athener wären schon vor Tagesanbruch ins Theater gegangen und hätten hier bis in die tiefe Nacht gesessen, aber dies beruht auf einer starken Täuschung. Man hat nämlich geglaubt, der anbrechende Tag, mit dem einige Dramen beginnen, wäre von den Dichtern benutzt worden, um ihre Stücke gerade in diese Zeit zu verlegen. Jon z. B. habe bei Euripides den Sonnen-

1) Remarques sur le nombre des pièces qu' on representait dans un même jour sur le theatre d' Athènes. Mem. de l' ac. des inscr. T. XXXIX p. 172.

aufgang geschildert, während in der That die Sonne aufgegangen sei, und nach dieser Analogie zu schliessen, hätte die Iphigenie in Aulis anfangen müssen, als noch die Sterne am Himmel standen, die Wespen des Aristophanes, als es noch tiefe Nacht war, da ja der Chor mit Laternen auf die Bühne kommt, die Lysistrata und die Thesmophoriazusen desgleichen, und der Rhesos hätte vollends um Mitternacht spielen müssen. Aber dies ist nicht der Fall gewesen, denn Philochoros erzählt uns, dass die Athener am Morgen nicht eher ins Theater gingen, als bis sie in aller Form gefrühstückt hatten und guter Dinge geworden waren.[1]) Das werden sie nicht bei Nacht gethan haben. Nach Aristoxenos aber gingen noch Tänze in den Gymnasien den Aufführungen im Theater voran.[2]) Ganz ebenso verhält es sich mit dem Schluss der Aufführungen. Die Eumeniden des Aeschylos enden mit einem Fackelzuge, ein Beweis, hat man gesagt, dass es schon anfing, dunkel zu werden. Aber hierauf folgte ein Satyrspiel und da wir wissen, dass jeder Tragiker seine Tetralogie an einem und demselben Tage aufführte, und die Dämmerung in den südlichen Ländern überhaupt nur von der kürzesten Dauer ist, so würde man von dem Proteus nichts mehr haben sehn können. So schwer es uns fallen mag, zu glauben, dass die Athener nicht im Stande waren, Nacht und Tag auf ihrer Bühne wechseln zu lassen, so gewiss ist es doch, dass sie in diesem Punkt auf die Illusion verzichteten. Zieht man ausserdem in Betracht, dass an den grossen Dionysien ausser der Aufführung von Dramen noch andre Handlungen von politischer Bedeutung die Zeit für sich in Anspruch nahmen, dass an den Lenäen die Tage überhaupt nur kurz waren, und dass an beiden Festen die religiösen Ceremonien, die jede Versammlung dieser Art zu eröffnen pflegten, nicht gefehlt haben werden, so wird man Barthelemys Annahme in keiner Weise billigen können.[3])

Um nun in Kurzem diejenigen Data anzugeben, die bei der vorliegenden Frage von Belang sein können, so lässt sich etwa Folgendes feststellen: die höchste Anzahl von Schauspielen, die überhaupt nur in Athen zur Aufführung kommen konnten, beläuft

1) Athen. XI, 464 f.

2) Athen. XIV, 631 c. *Ἀριστόξενος δέ φησιν, ὡς οἱ παλαιοὶ γυμναζόμενοι ἐν τῇ γυμνοπαιδικῇ εἰς τὴν πυῤῥίχην ἐχώρουν πρὸ τοῦ εἰσιέναι εἰς τὸ θέατρον.* Dies sind offenbar jene Chöre von Kindern und Pyrrhichisten, die an den grossen Dionysien auftraten. Dass die jüngere *πυῤῥίχη* sowohl wie die *γυμνοπαιδικὴ* dionysisch war, sagt Athenäos a. a. O.

3) In neuerer Zeit hat Schneider S. 3 die Annahme gemacht, die Athener hätten an den grossen Dionysien zwei Spieltage gehabt, doch beruht dies auf unerwiesnen Voraussetzungen, wie später gezeigt werden soll. Ebenso hat Bode: Gesch. der dram. Dichtkunst III, 1 S. 140 davon gehandelt und ist meines Erachtens der Wahrheit am nächsten gekommen, wenn schon sich keine Totalansicht aus seiner Darstellung gewinnen lässt.

sich auf zehn, wobei wir jede Tetralogie als ein einzelnes Schauspiel rechnen, denn es gab nach der Verfassung des Kleisthenes nur zehn Phylen und dass ein Choreg mehr geleistet habe, als die Ausstattung einer tragischen Tetralogie oder einer Komödie, ist nicht glaublich, denn er erhielt vom Archon nur die Erlaubniss, einen Chor auszustatten, nicht mehre.[1]) Dagegen kam es häufig vor, dass eine Phyle keinen Choregen zu stellen im Stande war, in welchem Fall dann entweder das Volk selbst die Choregie übernahm oder ein Choreg die Leistungen für zwei Phylen trug, oder vielleicht auch, dass die Phyle gar nicht mit in die Concurrenz eintrat und in den beiden letzten Fällen konnte die Anzahl der zu stellenden Chöre und mit ihm die der Stücke, die zur Aufführung gebracht werden sollten, nur vermindert werden. Ich zweifle indessen nicht, dass man in der blühendsten Zeit der Republik an den grossen Dionysien stets fünf tragische Tetralogien und fünf Komödien auf die Bühne brachte, und dass das Gesetz unter dem Archon Kallias nur deshalb die Choregie auf zwei Choregen übertrug,[2]) um die Anzahl von zehn Chören nicht zu vermindern, denn selbst noch im ersten Jahr der 98sten Olympiade kämpften fünf Komiker mit ihren Stücken um den Preiss[3]) und von Polos erzählt uns Plutarch, dass er in seinem hohen Alter an vier Tagen in acht Tragödien aufgetreten sei.[4]) Da nun aus einer andern Nachricht bei demselben Schriftsteller hervorgeht, dass die Tragiker die zusammengehörigen Stücke ihrer

---

1) Bode glaubt eine solche Doppelchoregie bei Demades (Plut. Phoc. 30) annehmen zu können, aber gewiss mit Unrecht, da Niemand doppelte Liturgie leisten durfte. Wahrscheinlich that dieser nichts, als dass er den cyclischen Chor verdoppelte. Sonst müsste man annehmen, dass ihm der Archon zwei Chöre gegeben hätte, wodurch er offenbar gegen andre Choregen in Vortheil gekommen wäre, einen tragischen und einen dithyrambischen, und selbst so würde die Zahl des tragischen Chores, wie Bode bemerkt, nicht richtig sein.

2) schol. ad Ar. Ran. 406 *ἐπὶ γοῦν τοῦ Καλλίου τούτου φησὶν Ἀριστοτέλης ὅτι σύνδυο ἔδοξε χορηγεῖν τὰ Διονύσια τοῖς τραγῳδοῖς καὶ κωμῳδοῖς.*

3) s. d. Didaskalie zum Plutos: *ἐδιδάχθη ἐπὶ ἄρχοντος Ἀντιπάτρου, ἀνταγωνιζομένου αὐτῷ Νικοχάρους μὲν Λάκωσιν, Ἀριστομένους δὲ Ἀδμήτῳ, Νικοφῶντος δὲ Ἀδώνιδι, Ἀλκαίου δὲ Πασιφάῃ.* Vgl. Bode S. 141 Anm. 1 und Böckh Corp. Inscr. I, 354 etc.

4) Plut. opp. II, 785 B. (an seni c. 3) *Πῶλον δὲ τὸν τραγῳδὸν Ἐρατοσθένης καὶ Φιλόχορος ἱστοροῦσιν, ἑβδομήκοντα ἔτη γεγενημένον, ὀκτὼ τραγῳδίας ἐν τέταρσιν ἡμέραις διαγωνίσασθαι μικρὸν ἔμπροσθεν τελευτῆς.* Ich sehe in dem, was Bode S. 142 ff. anführt, durchaus keinen Grund, anzunehmen, diese Nachricht bezöge sich nicht auf das attische Theater. Die tragischen Aufführungen in Macedonien und Syrakus, von denen wir etwas Näheres wissen, scheinen überhaupt nicht die Form von Wettkämpfen mehrer Dichter gehabt zu haben, sondern sind wahrscheinlich nur von den einzelnen Dichtern oder von Schauspielern gemacht worden, die sich gerade an jenen Höfen befanden. Es ist daher nicht glaublich, dass sie vier Tage lang gedauert haben.

Tetralogie nicht etwa an verschiednen Tagen,[1]) geschweige denn, wie Bode (III, 1 S. 92) vermuthet, an verschiednen Festen aufgeführt haben, so folgt hieraus, dass wenigstens vier Tragiker zu jener Zeit mit einander in den Wettkampf traten. Dies ist freilich mehr, als sich aus den Didaskalien schliessen lässt, die uns noch erhalten sind, denn hier finden wir überall nur drei genannt, doch folgt daraus eben nur, dass die andern beiden, wenn es zwei waren, mit ihren Stücken nicht einmal jenen geringsten Grad der Anerkennung gefunden haben, welchen auch der Dichter, der die dritte Stelle bekam, noch davon trug. Ihre Stücke wurden daher meistens nicht einmal mit verzeichnet, sondern fielen der Vergessenheit anheim.[2]) Auf der andern Seite aber können uns die Didaskalien den Dienst erweisen, dass wir aus ihnen abnehmen, es sei Regel gewesen, dass man mindestens drei Tetralogien und drei Komödien auf die Bühne brachte; hört man aber sonst von einem Wettstreit des Aeschylos und Sophokles, des Sophokles und Philokles, des Euripides und Xenokles, des Menander und Philemon, so wird man natürlich nur an die Erreichung des ersten Zieles zu denken haben, welches einen dritten Kämpfer nicht ausschliesst, der nur nicht mitgenannt wird.

Wenn es demnach feststeht, dass man nicht mehr als fünf Tetralogien und fünf Komödien geben konnte und nicht weniger

---

1) de exil. c. 10 ἡ δ' ἀκαδημία, τρισχιλίων δραχμῶν χωρίδιον ἐωνημένον, οἰκητήριον ἦν Πλάτωνος καὶ Ξενοκράτους καὶ Πολέμωνος, αὐτόθι σχολαζόντων καὶ καταβιούντων τὸν ἅπαντα χρόνον, πλὴν μίαν ἡμέραν, ἐν ᾗ Ξενοκλῆς καθ' ἕκαστον ἔτος εἰς ἄστυ κατῄει Διονυσίων καινοῖς τραγῳδοῖς ἐπικοσμῶν, ὡς ἔφασαν, τὴν ἑορτήν. Hieraus macht Schneider S. 34 den unrichtigen Schluss, mehre Tragiker hätten an diesem Tage gekämpft. Es war vielmehr, wie es mir scheint, nur der Tag des Xenokles und es sieht den Akademikern ganz ähnlich, dass sie nicht auch hingingen, um die Stücke andrer Dichter zu sehn oder das Urtheil mit anzuhören. Der Eine Tag der Dionysien, von dem Plut. Dem. c. 12 spricht, bezieht sich natürlich nur auf den eigentlichen Festtag, an dem die gottesdienstlichen Ceremonien vorgenommen wurden.

2) Dies ist auch Grysars Meinung de trag. p. 27, wenn schon er keine Gründe dafür angiebt. Das einzige directe Zeugniss, welches sich meines Wissens dagegen anführen lässt, ist die Stelle bei Libanios im Argumentum zur Midiana: ἑορτὴν ἦγον οἱ Ἀθηναῖοι Διονύσῳ, ἣν ἐκάλουν ἀπὸ τοῦ θεοῦ Διονύσια. ἐν δὲ ταύτῃ τραγικοὶ καὶ κωμικοὶ καὶ αὐλητῶν χοροὶ διηγωνίζοντο. καθίστασαν δὲ τοὺς χοροὺς αἱ φυλαὶ δέκα τυγχάνουσαι, χορηγὸς δὲ ἦν ἑκάστης φυλῆς ὁ τὰ ἀναλώματα παρέχων τὰ περὶ τὸν χορόν, wonach es scheinen könnte, als wären auch die Choregen der Auleten mit in die Concurrenz der Tragiker und Komiker eingetreten, aber Libanios vergisst dabei noch die παῖδες, die πομπὴ und den κῶμος, die doch auch besondre Ausstattung verlangten, so dass man jedenfalls für das ganze Fest mehr als zehn Choregen bedurfte, zumal wenn man noch nach dem Scholiasten zu den Wolken 311 die kyklischen Chöre, aus Isäos de Dicaeog. hereditate § 36 die Pyrrhichisten, und aus Lysias ἀπολ. δωροδ. p. 698 die Männerchöre hinzunimmt (vgl. Schömann zum Isäos p. 308.) Der Scholiast zu Aeschin c. Tim. p. 721 ed. Reiske spricht allein von zehn Dithyrambenchören.

als drei zu geben pflegte, so geht daraus, wie ich glaube, hervor, dass die Schauspiele an den grossen Dionysien und an den Lenäen nicht über sechs und nicht unter vier Tage währten, denn mehr als eine Tetralogie oder fünf Komödien wird man auf einen Tag nicht ansetzen dürfen; wenigstens würden zwei Tetralogien schon zu viel sein und anderthalb gab man nicht. Selbst fünf Komödien sind nur dann erklärlich, wenn man annimmt, dass sie an den grossen Dionysien und am letzten Tage gegeben wurden, wo vermuthlich keine anderweitigen Handlungen die Zeit beschränkten. Aber dies mochte eben verschieden sein. Nach der Anzahl der Choregen wird man vier, fünf und sechs Tage gespielt haben, wie es die Umstände mit sich brachten. Denn das Schauspiel unterschied sich doch noch immer dadurch von den Ceremonien, die sonst zum Fest gehörten, dass es nur eine Art von Zugabe war. In der ältesten Zeit statteten die Dichter ihren Chor auf eigne Kosten aus, ein deutlicher Beweiss, dass ihre Darstellungen nicht nothwendig mit zum Cultus gehörten, denn sonst würde es die Gemeinde von vorne herein gethan haben. Eben deshalb aber erscheint es natürlich, dass man auch späterhin diese Art der Festfeier beschränkte und ausdehnte, so weit gerade die Mittel reichten. Daher konnte nicht nur das Schauspiel an den Chytren, sondern auch das an den Lenäen aus Mangel an Choregen eine Zeit lang gänzlich aufhören.[1])

II.

Von den Vorbereitungen zu den Spielen.

In ältester Zeit übernahmen die Dichter nicht nur die ganze Ausstattung ihrer Dramen,[2]) sondern sie führten auch selbst ihren Chor an, denn unter dem Choregen verstand man damals, dem buchstäblichen Sinne des Wortes gemäss, den Anführer des Chores.[3]) Daher mag sich noch die Sitte schreiben, dass der Dichter auch späterhin, als er schon von der Orchestra und von der Scene verschwunden war, durch Heroldsruf aufgefodert wurde, seinen Chor hereinzuführen,[4]) denn dies steht mit der Handlung

1) schol. ad Ar. Ran. 406 ἦν τις καὶ παρὰ τὸν Ληναϊκὸν συστολή.

2) Die ἐθελονταί bei Eustath. ad Il. X, 230.

3) Athen XIV, 633, b. ἐκάλουν δὲ καὶ χορηγούς, ὥς φησιν ὁ Βυζάντιος Δημήτριος ἐν τετάρτῳ περὶ ποιημάτων, οὐχ ὥσπερ νῦν τοὺς μισθουμένους τοὺς χορούς, ἀλλὰ τοὺς καθηγουμένους τοῦ χοροῦ, καθάπερ αὐτὸ τοὔνομα σημαίνει. cf. Plut. Apophth. Lac. 219. E. In Lakedämon führte der Choreg den Chor sogar mit der Flöte an, Aristot. polit. VIII, 6.

4) Arist. Ach. 11 ὁ δ' ἀνεῖπεν· εἴσαγ', ὦ Θέογνι τὸν χορόν. Daher der κῆρυξ περὶ τοὺς ἀγῶνας bei Poll. VIII, 103 und IV, 91 von dessen

der erhaltnen Dramen in keinem Zusammenhange. Die Mehrzahl derselben beginnt mit einem Monolog oder Dialog, der dem Auftreten des Chores vorhergeht.[1]) Späterhin nahm sich der Staat der Sache an und jetzt erhielt Alles ein geregeltes Ansehn. Wenn nämlich die Feier der Dionysischen Feste herannahte, so versammelte der Archon die Vorsteher der einzelnen Volksabtheilungen und von diesen wurde aus der Mitte ihrer Phyle ein begüterter Mann gestellt, der Mittel genug besass, um die Ausstattung eines Chores mit dem erforderlichen Glanze zu bewirken.[2]) Dies war der Choreg. Das erste sichere Beispiel dieser Art lässt sich in der Tragödie bei Themistokles anführen, der dem Phrynichos, nach Bentleys treffender Vermuthung, zur Aufführung seiner Phönissen den Chor ausrüstete; in der Komödie erhielt Ekphantides seinen Chor vom Thrasippos.[3]) Gleichwohl scheint es, wie oben bereits bemerkt worden ist, als ob diese Einrichtung älter war, denn vermuthlich trat sie mit der des geordneten Wettkampfes zugleich ins Leben und in diesem Fall würde man Grund haben, anzunehmen, dass bereits Thespis und Chionides die Mittel zur Aufführung ihrer Dramen vom Staat erhielten. Schon zur Zeit des Themistokles, sagt Plutarch, hätte die Choregie den Ehrgeiz der Bürger angespornt,[4]) die durch eine glänzende Ausstattung den Sieg über ihre Nebenbuhler und die Gunst der Menge zu erringen trachteten. Diesen Charakter aber scheint sie in der Folgezeit noch in einem höheren Grade gewonnen zu haben, um so mehr, da man die Leistung des Choregen nicht als Privatsache, sondern als eine Aufopferung für den Staat, und seine Person nicht mehr als eine profane, sondern als eine dem Gott Dionysos geweihte betrachtete. Es galt daher für lästerlich, den Choregen, selbst wenn er im Amtseifer die Gesetze überschritt, während seiner Functionen zu stören[5]) oder vollends ihn zu beleidigen und unter den Verdiensten, die sich ein attischer Bürger um den Staat erwerben konnte, werden seine Siege an den Festen der Götter stets mit der grössten Auszeichnung hervorgehoben. Unter diesen aber standen die an den grossen Dionysien

---

Entstehung IV, 87 ein abgeschmacktes Mährchen erzählt wird. Für die Ankündigungen in späterer Zeit vgl. Synes de provid. II. p. 128.

1) Merkwürdig bleibt es freilich, dass Isokrates die Einleitung zu seinem Panathenaikos mit den Worten beschliesst: *ἃ μὲν οὖν ἠβουλήθην καὶ περὶ ἐμαυτοῦ καὶ περὶ τῶν ἄλλων, ὥσπερ χορὸς πρὸ τοῦ ἀγῶνος, ἀναβάλλεσθαι, ταῦτά ἐστιν.*

2) Argum. in Demosth. Mid. p. 509 sq. Reisk. Dem. Mid. p. 517 R. Van Dale: dissertt. ad marm. IX. p. 674.

3) Arist. polit. VIII, 6.

4) Plut. Themist. c. 5 *ἐνίκησε δὲ καὶ χορηγῶν τραγῳδοῖς, μεγάλην ἤδη τότε σπουδὴν καὶ φιλοτιμίαν τοῦ ἀγῶνος ἔχοντος.*

5) Dem. Mid. p. 533.

in der Meinung des Volkes obenan, denn wenn schon es mehr Geld kostete, einen Chor von Flötenbläsern zusammenzubringen und zu bezahlen, wie einen Chor von Tragöden oder Komöden,[1]) so theilten dennoch die Atheuer mit den Bewohnern aller grossen Städte eine unbegrenzte Neigung zur Schaulust. Der Aufwand, den sie bei dieser Gelegenheit machten, übersteigt beinahe allen Glauben. Demosthenes wirft ihnen vor, dass sie auf die Feier ihrer Feste bei weitem mehr Geld verwandt hätten, wie auf die Ausrüstung ihrer Gesandten;[2]) ein Lacedämonier behauptete, nach Plutarchs Erzählung, dass sie zur Aufführung ihrer Dramen mehr verausgabt hätten, wie zur Begründung ihrer Hegemonie und zum Kriege gegen die Barbaren.[3]) Dies galt aber vorzugsweise von der Ausstattung der Tragödie, die, wie wir aus einer Kostenberechnung bei Lysias sehn, noch einmal so viel Aufwand erfordert haben muss, wie die Vorbereitungen zu einer Komödie.[4])

Wieviel nun hierbei die Pflicht dem Choregen zu thun gebot, wieviel sein guter Wille und sein Ehrgeiz hinzufügte, dies zu bestimmen, reichen die vorhandnen Nachrichten nicht aus, da sich alle Einzelheiten, die wir von der Choregie wissen, auf die Aufführung von musischen, nicht auf die von scenischen Spielen, beziehn. So viel sich nun hieraus abnehmen lässt, so musste der Choreg den Chor zusammenbringen, ihm ein Local für seine Uebungen verschaffen, ihn erhalten, mit festlichen Kleidern und Kränzen versehn und ihn einüben lassen.[5]) Dies Alles konnte mit geringeren oder grösseren Ausgaben verknüpft sein. Der Client des Antiphon, der einen Knabenchor zu den Thargelien zu stellen hatte, gab ihm zu seinen Uebungen ein Zimmer im eignen Hause, das er auch sonst schon benutzt hatte, um Chöre zu den Dionysien unterrichten zu lassen; andre mussten erst ein Local dazu miethen und im Viertel Melite soll ein Haus gelegen haben, welches vorzugsweise zu diesem Zweck benutzt wurde.[6]) Demosthenes versah seinen Chor von Flötenbläsern

---

1) Dem. Mid. p. 565 *τραγῳδοῖς κεχορήγηκέ ποτε οὗτος, ἐγὼ δὲ αὐληταῖς ἀνδράσι, καὶ ὅτι τὸ ἀνάλωμα ἐκείνης τῆς δαπάνης πλέον ἐστὶ πολλῷ, οὐδεὶς ἀγνοεῖ δήπου.*

2) Dem. Phil. I. p. 50.

3) Plut. de glor. Athen. c. 6 p. 349 *ἂν γὰρ ἐκλογισθῇ τῶν δραμάτων ἕκαστον, ὅσου κατέστη, πλέον ἀνηλωκὼς φανεῖται ὁ δῆμος εἰς Βάκχας καὶ Φοινίσσας καὶ Οἰδίποδας καὶ Ἀντιγόνην καὶ τὰ Μηδείας κακὰ καὶ Ἠλέκτρας, ὧν ὑπὲρ τῆς ἡγεμονίας καὶ τῆς ἐλευθερίας πολεμῶν πρὸς τοὺς βαρβάρους ἀνάλωσεν* vgl. Schneider S. 122.

4) Lysias *ἀπολ. δωροδ.* p. 698 f. wird eine Tragödie mit 30 Minen, eine Komödie sammt den Weihgeschenken mit 16 Minen veranschlagt.

5) Van Dale l. c. Wolf prolegg. ad Lept. LXXXVIII. Boeckh: Staatsh. d. Ath. I. S. 487. Schneider S. 12.

6) Hesych. s. v. *Μελιτεών· οἶκος, ἐν ᾧ ἐμελέτουν οἱ τραγῳδοί* vgl. den lesenswerthen Aufsatz: on the dramatic representations of the Greeks im Mus. crit vol. II. 210.

mit vergoldeten Kränzen, was nicht überall geschehn sein wird, und die Unterbeamten, die sowohl dem Choregen, wie dem Chorlehrer zur Seite standen, lassen uns darauf schliessen, dass das Choragium im Ganzen ein ziemlich complicirtes Geschäft war. Dem Choregen selbst nämlich wurden noch andre Beamte zugeordnet, die ihm in der Ausführung seines Amtes zur Hand gingen und in seiner Abwesenheit seine Stelle vertraten. Ihre Functionen können nicht unbedeutend, noch ihre Stellung eine unberechtigte gewesen sein, da Meidias dahin strebte, von der Phyle ein solches Amt bei dem Chor des Demosthenes zu erhalten,[1]) wo denn freilich durch seinen bösen Willen die ganze Aufführung gescheitert wäre. Der Client des Antiphon hatte, da ihn Geschäfte zwangen, sein Choragium eine Zeit lang aus der Hand zu geben, vier Stellvertreter, von denen ihm der eine, Amynias, durch die Phyle zugeordnet war.[2]) Auch der Chorlehrer, der nächst dem Choregen die bedeutendste Stellung hatte, war nicht ohne Hülfe. Ausser ihm werden namentlich noch der *χορολέκτης* und der *χοροποιός* erwähnt, die den Chor versammelt und in guter Ordnung erhalten zu haben scheinen.[3])

Dies Alles war nun unzweifelhaft ebenso wohl bei scenischen wie bei musischen Wettkämpfen. Es fragt sich daher nur, ob der Choreg bei den letzteren seine Functionen auch über die Ausstattung des Chores ausdehnte, oder ob hier der Staat oder wer sonst eintrat, um die anderweitigen Vorbereitungen zur Ausstattung der Scene zu treffen. Wolf hat bekanntlich das Erstere behauptet, weil, wie er sagt, die Griechen überhaupt den Chor mit dem ganzen Stück zu identificiren pflegten,[4]) wogegen indessen von Seiten Böckhs mit grossem Recht der Einwand gemacht worden ist, dass die Schauspieler mit Bestimmtheit hiervon auszuschliessen wären, da sie nur zu dem Staat einerseits, zu dem Dichter andrerseits in einem Verhältniss stehn und mit dem Choregen in gar keine Beziehung treten.[5]) Daraus aber möchte ich freilich noch nicht den Schluss ziehn, dass sich die Leistungen des Choregen überhaupt nicht über die Ausstattung des

1) cf. Van Dale l. c. p. 683.

2) Antiphon *περὶ τοῦ χορ.* p. 769 Rske.

3) Von den Grammatikern wird freilich auch der *χορολέκτης* nur bei der Aufstellung des Chores erwähnt Suid. s. v. *ὁ τοῦ χοροῦ προεξάρχων. ὥσπερ παρά τινος χορολέκτου λαβεῖν τὴν στάσιν* cf. s. v. *ἀσκωλιάζειν.* Ueber den *χοροποιός* s. Xenoph. Ages. c. 2 § 17 Arist. orat. XLVI. p. 158 bei Sommerbrodt: Rer. scen. cap. sel. c. I. Schneider Note 141 S. 115.

4) proll. ad Lept. LXXXIX.

5) Staatsh. d. Ath. I. S. 487. Grysar de trag. p. 21 ff. folgt ihm hierin und behauptet, der *θεατρώνης* habe Alles hergegeben, was zur Ausstattung der Scene gehörte. Ich zweifle aber, ob er dann noch im Stande war, seine Pacht zu zahlen. Das Zeugniss des Libanios im Argument zur Midiana, das er S. 22 anführt: *χορηγὸς δὲ ἦν ἑκάστης φυλῆς ὁ τὰ ἀναλώματα παρέχων τὰ περὶ τὸν χορόν*, ist von gar keinem Belang.

Chors hinaus erstreckt hätten, denn man findet hier und da einige Andeutungen, die eine grössere Ausdehnung derselben zu verrathen scheinen. Nach den Worten des Aristoteles und des Aspasios übernahmen die Choregen in Megara sowohl wie in Athen die Decorirung der Parodos,[1]) bei Aristophanes heisst es im Frieden V. 1023, wo ein Opfer unterbrochen wird: *οὕτω τὸ πρόβατον τῷ χορηγῷ σώζεται*, in den Vögeln sagt Peisthetäros V. 890 zu dem Priester, der auch seinen Antheil an der Opfermahlzeit haben will: „Zu welchem Opfer rufst Du, Unseeliger, hier Reiher und Geier? Siehst Du nicht, dass Eine Weihe im Stande wäre, dies Alles auf den Klauen davon zu tragen?"[2]) — wozu der Scholiast die Bemerkung macht, das wäre ein Hieb auf den Choregen, der ein so kleines Opferthier gegeben habe.[3]) Zu irgend einer Zeit muss ferner der Choreg auch das Costum der Schauspieler besorgt haben, da Plautus dies öfters erwähnt,[4]) und überall hatte er die Verpflichtung, für die überzähligen Schauspieler zu sorgen, wenn mehr als drei in einem Stück erfodert wurden. Daher mag es denn wohl gekommen sein, dass das Wort *χορηγία*, das zunächst wohl nur die Ausstattung des Chores, demzufolge aber gewiss auch die Ausstattung des ganzen Stückes, so weit es sich den Augen des Publicums darstellte, bezeichnete,[5]) in der späteren Gräcität in die allgemeine Bedeutung einer jeden Mitgift übergegangen ist, ohne alle specielle Beziehung auf scenische oder sonstige Schaustellung.

In einem andern Verhältnisse als der Choreg standen der Dichter und der Schauspieler zum Archon. Die Dichter mussten nämlich ihre Stücke anmelden[6]) und erhielten, wenn sie ange-

---

1) Arist. eth. Nicom. IV, 6 *καὶ κωμῳδοῖς χορηγῶν ἐν τῇ παρόδῳ πορφύραν εἰσφέρων, ὥσπερ οἱ Μεγαρεῖς, καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα ποιήσει, οὐ τοῦ καλοῦ ἕνεκα ἀλλὰ τὸν πλοῦτον ἐπιδεικνύμενος* wozu Aspasios bemerkt: *καὶ κωμῳδῶν χορηγῶν σύνηθες ἐν κωμῳδίᾳ παραπετάσματα δέῤῥεις ποιεῖν, οὐ πορφυρίδας.*

2) *ἐπὶ ποῖον, ὦ κακόδαιμον, ἱερεῖον καλεῖς*
ἁλιαιέτους καὶ γῦπας; οὐχ ὁρᾷς, ὅτι
ἴκτινος εἷς ἂν τοῦτό γ' οἴχοιθ' ἁρπάσας;

3) schol. ad 891 *τοῦτο εἰς διαβολὴν τοῦ χορηγοῦ, ὅτι μικρὸν ἔδωκεν ἱερεῖον.*

4) Trinummus IV, 2, 16 Ipse ornamenta a chorago haec sumsit suo periculo. Pers. I, 3, 79. *Πόθεν* ornamenta? Abs chorago sumito. Dare debet, praebenda Aediles locavere. — Zur Zeit des Aristophanes können indessen die Schauspieler auch sehr wohl die Verpflichtung gehabt haben, selbst für ihr Costum zu sorgen, wie aus dem Beispiel des tragischen Schauspielers Sthenelos hervorgeht, der das seinige vor Armuth verkauft haben soll, schol. ad Vesp. 1303, wenn schon Welcker Gr. Trag. III. S. 1033 nur von einem Dichter dieses Namens wissen will.

5) Plut. Demosth. c. 29 Arrian. exped. Alex. VII, 14 Plut. Alex. c. 29 cf. Plaut. Captiv. prol. v. 61 Aristot. poet. c. XIV, 3.

6) Dies scheint im Odeion geschehn zu sein, schol. ad Ar. Vesp. 1104 (*ᾠδεῖον*) *τόπος ἐστὶ θεατροειδής, ἐν ᾧ εἰώθασι τὰ ποιήματα ἀπαγγέλλειν, πρὶν τῆς εἰς τὸ θέατρον ἀπαγγελίας.*

nommen wurden, aus der Staatskasse ein Honorar,[1]) doch mussten sie sich dafür auch gefallen lassen, dass man sie ohne weitere Angabe der Gründe zurückwies, wenn es dem Archon nicht anstand, von ihren Diensten Gebrauch zu machen. Nur so erklärt es sich, dass Gnesippos einen Chor erhielt, der dem Sophokles verweigert wurde.[2]) Die Zulassung der Komiker wurde überdiess durch das Alter bestimmt.[3]) Die Schauspieler dagegen erscheinen überall in einem freien Vertragsverhältniss mit dem Staat, weshalb ja auch Demosthenes den Antrag machte, von Staats wegen die Verträge aufzulösen, die Aristodemos mit fremden Städten geschlossen hatte, in denen er an den bevorstehenden Festen auftreten wollte.[4]) Ausserdem aber standen die Schauspieler seit alten Zeiten in einer sehr nahen Beziehung zu den Dichtern, was um so natürlicher erscheinen muss, da ja die Dichter bis auf Sophokles in ihren eignen Stücken aufzutreten pflegten und auch noch späterhin, wie aus dem Beispiel des Agathon und Menander hervorgeht, Rollen in ihren Schauspielen übernahmen. Nichts liegt näher, als dass der Dichter selbst ein Schauspieler und umgekehrt der Schauspieler ein Dichter wird. Daher sehn wir denn auch, dass die Reihenfolge der attischen Dichter beinahe durchweg in das Verhältniss einer Schule gesetzt wird. Phrynichos war ein Schüler des Thespis, Aeschylos ein Schüler des Phrynichos, Sophokles ein Schüler des Ae-

---

1) Der *μισθὸς ποιητῶν* bei Arist. Ran. 367 cf. schol. ad 370 ad Eccles. 102. Suid. s. v. *Ἀγύῤῥιος* bei Schneider S. 177. Wie es scheint, so erhielten die Dichter, deren Stücke man gab, ein Honorar für dieselben, in der Art, wie dem Pindar und Simonides ihre Gesänge bezahlt wurden, und es ist dies nicht auf die Preisvertheilung am Schlusse der Aufführungen zu beziehn, cf. Grysar de trag. p. 31, der sehr passend Diod. XX. p. 783 anführt, wo der Unterschied von *μισθὸς* als ausbedungner Lohn und *ἆθλον* als Prämie hervortritt.

2) Kratinos bei Athen. XIV. p. 638 *ὃς οὐκ ἔδωκ' αἰτοῦντι Σοφοκλέει χορόν, Τῷ Κλεομάχου δ', ὃν οὐκ ἂν ἠξίουν ἐγὼ Ἐμοὶ διδάσκειν οὐδ' ἂν εἰς Ἀδώνια.* Hesych. *πυρπερέγχει.*

3) Arist. Nub. 530 *κἀγώ, παρθένος γὰρ ἔτ' ἦν, κοὐκ ἐξῆν πώ μοι τεκεῖν* cf. Vesp. 1018. Der Scholiast zu der ersten Stelle nimmt ein gesetzmässiges Alter von 30 oder 40 Jahren an, doch findet hier in allen den Stellen, die Schneider S. 105 ff. anführt, eine grosse Verwirrung statt. Die Scholiasten sprechen meistens von dem eignen Auftreten des Dichters, und verwechseln dies mit dem in der Volksversammlung (Clinton. fast. Hell. p. LX.) während er selbst von der Aufführung seiner Stücke unter eignem Namen spricht. Im Uebrigen vgl. über diesen allerdings zweifelhaften Punkt ausser Andern Th. Bergk ad Aristophanis fragm. bei Mein. fragm. Com. II, 2, 906 sq.

4) Aesch. de fals. leg. p. 202. f. Rske. *ἵνα ἀζήμιος ὢν ἡμῖν συμπρεσβεύῃ ὁ Ἀριστόδημος, ἑλέσθαι πρέσβεις ἐπὶ τὰς πόλεις, ἐν αἷς ἔδει τὸν Ἀριστόδημον ἀγωνίζεσθαι, οἵτινες παρ' αὐτοῦ παραιτήσονται τὰς ζημίας.* Die Strafe für Athenodoros, der in Athen nicht rechtzeitig eintraf, bezahlte Alexander Plut. Alex. c. 29. Die Bezahlung aus der Staatskasse erwähnt die Vit. Aesch. Robort. mit den Worten *οὓς τὸ κοινὸν ἔτρεφεν.*

schylos. Bei den Komikern wird sogar ausdrücklich bemerkt, dass der Protagonist des Dichters in manchen Fällen selbst Dichter wurde; so war Krates der Protagonist des Kratinos,[1]) Pherekrates der des Krates,[2]) Philemon der des Anaxandrides.[3]) Welch einen Vortheil die attische Bühne aus diesem engen Verkehr des Dichters mit dem Schauspieler gewann, können wir, um andrer Fälle nicht zu gedenken, aus dem Beispiel Shakespeares abnehmen, dessen Dramen gewiss nicht diese unübertreffliche scenische Wirkung haben würden, wenn der Dichter selbst sich nicht an dem lebendigen Verkehr mit dem Bühnenleben entwickelt hätte. Bei den Griechen kam nun freilich noch ein Andres hinzu. Ihre Kunst hatte eine Menge von traditionellen Bestimmungen und Observanzen, die mit aller Strenge erlernt und zur Anwendung gebracht wurden. Sie liebten es nicht, dass jeder wieder von vorne anfing, sondern sie strebten nur nach einer Vervollkommnung des schon Vorhandnen. Daher erklärt es sich, dass bei ihnen mehr als bei irgend einem andern Volk die verschiednen Kunstgattungen Sache der Familie wurden. Der Sohn eines Tragikers hatte ihrer Meinung nach die grösste Veranlassung, wieder ein Tragiker zu werden, der eines Komikers ein Komiker, ja es liegt kein Fall vor, dass der Sohn eines Komikers ein Tragiker, oder der eines Tragikers ein Komiker geworden wäre,[4]) geschweige denn, dass ein Tragiker Komödien, oder ein Komiker Tragödien geschrieben hätte.[5]) Daher jene Familien des Aeschylos, des Sophokles, des Aristophanes und andrer Dichter, deren Nachkommen in dem Erfolge, den ihre Voraltern auf der Bühne gehabt hatten, die Veranlassung fanden, sich ebenfalls derselben zu widmen. Ein seltsames Beispiel dieser Art finden wir in der Familie des Karkinos und seiner vier Söhne, die mit ihrem Vater dichteten, sangen und tanzten, und Alles, wenn man dem Aristophanes glauben darf, mit gleich geringem Erfolg.[6]) — In weniger innigem Verhältniss stand der Dichter zu dem Chor, da dieser aus Mitgliedern gebildet wurde, die eben sowohl in der Komödie, wie in der

---

1) schol. ad Arist. equ. 534 *Κράτης κωμῳδίας ἦν ποιητής, ὃς πρῶτον ὑπεκρίνατο τὰ Κρατίνου καὶ αὐτὸς ποιητὴς ὕστερον ἐγένετο.* cf. Mein. hist. Com. I, 59.

2) Anonym. de Com. p. XXIX. *ὁ δὲ ὑποκριτὴς ἐζήλωκε Κράτητα* Mein. l. c. p. 66.

3) Aristot. rhet. III, 12 Aeschin. c. Timarch. p. 132. Rske. bei Mein. l. c. p. 369 vgl. über das ganze Verhältniss der Dichter zu den Schauspielern Boettiger: quid sit docere fabulam. Vimar. 1795 (opusc. p. 284.)

4) Welcker a. a. O. S. 896 vgl. S. 891 ff.

5) Plat. polit. III. p. 395 a *οὐδὲ τὰ δοκοῦντα ἐγγὺς ἀλλήλων εἶναι δύο μιμήματα δύναιντ' ἂν οἱ αὐτοὶ ἅμα εὖ μιμεῖσθαι οἷον κωμῳδίαν καὶ τραγῳδίαν ποιοῦντες* cf. Mein. hist. Com. I, 503.

6) Vesp. 1501 sq.

Tragödie auftraten.[1]) Doch werden auch hier die Verdienste des Aeschylos und des Sophokles um die Ausbildung desselben von den Alten hervorgehoben.[2])

Dies Alles hatte sich so gestaltet, wie es die Natur der Sache und die Eigenthümlichkeit des griechischen Volkes mit sich brachte. Die Behörden hatten dagegen die Pflicht, für eine hinreichende Anzahl von Dichtern und Schauspielern zu sorgen, wenn ein dionysisches Fest bevorstand, und die letzteren den ersteren zuzutheilen, woraus denn folgt, dass die Anzahl von zehn Dichtern durchschnittlich dreissig Schauspieler erfodert haben wird,[3]) die sich nur dann vermindern konnte, wenn der Dichter selbst eine Rolle übernahm, oder wenn ein beliebter Schauspieler in den Stücken verschiedner Dichter auftrat. Wurden indessen durch die Oeconomie des Stückes mehr Schauspieler nöthig, so war der Choreg dazu verpflichtet, dieselben zu bezahlen; daher erhielt diese Leistung den Namen eines *παραχορήγημα*.[4]) In der Tragödie scheint dies selten vorgekommen zu sein;[5]) die Komödie dagegen wird öfters dergleichen ausserordentliche Leistungen in Anspruch genommen haben, wenn schon es nicht an älteren Erklärern gefehlt hat, die ihr ebenfalls die Beschränkung auf drei Schauspieler aufzudringen versucht haben.[6]) Die Griechen kannten bei allen Ernennungen und Ver-

---

1) Aristot. polit. III, 3 *ὥσπερ τε καὶ χορὸν ὁτὲ μὲν κωμικὸν ὁτὲ δὲ τραγικὸν ἕτερον εἶναί φαμεν, τῶν αὐτῶν πολλάκις ἀνθρώπων ὄντων.*

2) Athen. I, 21. e. Vit. Soph. *φησὶ δὲ καὶ Ἴστρος — αὐτὸν — ταῖς Μούσαις θίασον ἐκ τῶν πεπαιδευμένων συναγαγεῖν.* Ueber den Ausdruck *θίασος* vgl. schol. Burd. ad Arist. Thesm. 41.

3) Dass nicht mehr als drei Schauspieler neben einander sprechend auftreten, ist aus Horat. ars. poet. 192: neu quarta loqui persona laboret, bekannt; cf. schol. ad Aesch. Choeph. 900 Lucian. Necyom. c. 16 Schneider S. 134.

4) Poll. IV. 110 *εἰ δὲ τέταρτος ὑποκριτής τι παραφθέγξαιτο, τοῦτο παραχορήγημα ἐκαλεῖτο, καὶ πεπρᾶχθαί φασιν αὐτὸ ἐν Ἀγαμέμνονι Αἰσχύλου.* Davon unterscheidet Pollux das *παρασκήνιον* als die scenische Leistung eines Choreuten. Wenn aber Schneider S. 137 noch *παρηγορήματα* und *παραχωρήματα* aus den schol. ad Ran. 213 und ad Pac. 113 davon trennen will, so scheint er die Note von Jungermann zu dieser Stelle des Pollux übersehn zu haben, vgl. auch O. Müller im Rhein. Mus. Jahrg. V. S. 342.

5) Die beiden Fälle, in denen ein vierter Schauspieler nöthig ist, der Oedipus auf Kolonos und Rhesos, sind bereits oben erwähnt. In den Choephoren des Aeschylos, wo ihn Pollux annimmt, erklären die Scholien zu V. 900 die Sache auf andre Art.

6) cf. schol. ad Arist. Ran. 1461. Allein auf die Handlung des Stückes beziehn sich die *δορυφορήματα*, d. h. Statisten, die das Gefolge bildeten, *κωφὰ πρόσωπα*, Figuranten, und *προτακτικὰ πρόσωπα* d. h. Personen, die nur zu Anfang des Stückes, namentlich in den Euripideischen Prologen, vorkommen, s. Schneider S. 138 ff. Die ersteren wurden wahrscheinlich aus den Chören der andern drei Stücke der Tetralogie genommen, die letzteren fielen den Tritagonisten zu, wie die Rolle des Poly-

theilungen dieser Art nur zwei Weisen, entweder das Loos oder die freie Wahl und die letztere pflegte nur ausnahmsweise einzutreten. So loosten die Choregen darum, welche Flötenspieler sie zu Chordirectoren erhalten sollten, oder richtiger, sie wählten dieselben, nachdem sie durch das Loos ihre Stelle bekommen hatten, die Dichter sind daher wahrscheinlich ebenfalls den Choregen durchs Loos zugetheilt worden; gewiss ist es wenigstens, dass sie die Schauspieler auf diese Art erhielten. Jeder Dichter bekam durchschnittlich deren drei, unter die er die Rollen des Stückes vertheilte.[1] Um aber auch den Schauspielern, die sich bei früheren Aufführungen ausgezeichnet hatten, eine ehrenvolle Stellung gegen die Menge der Uebrigen zu geben, wurde die Einrichtung getroffen, dass die Sieger in früheren Wettkämpfen, denn auch die Schauspieler hatten sich zum Schluss einer Prüfung zu unterwerfen, nicht mehr zur Verloosung, sondern zur Wahl gestellt wurden.[2] Sie konnten sich, wie es scheint, entscheiden, welchem Dichter sie angehören wollten und so erklärt es sich, dass Aeschylos, Sophokles, Euripides, Aristophanes ihre stehenden Protagonisten gehabt haben, was auf persönlichem Uebereinkommen beruhte; ebenso sieht man, wie es bei dieser Einrichtung möglich war, dass Polos aus Aegina vier Tage hinter einander in den Stücken verschiedner Dichter, und ohne Zweifel jedesmal in der Rolle eines Protagonisten, auftreten konnte, da kein einzelner Dichter ein besonderes Recht auf ihn geltend zu machen hatte. Zwei Tage hinter einander scheint er öfters gespielt zu haben.[3] — Aus diesen Verhältnissen nun entwickelten sich jene Schauspielertruppen von einem Protagonisten und Deuteragonisten, denen sich ein Tritagonist vermiethete, welche auf traditionellem Wege die Kunstwerke der dramatischen Dichter verbreiteten und fortpflanzten.[4])

Der letzte Schritt endlich, den man thun musste, um die

---

doros in der Hekabe dem Aeschines. Dem. de Cor. p. 315 Rske. cf. Aristot. de rep. VII, 17.

1) Plotin. Ennead. III, 2, 17 p. 484 ed Creuz. *ὥσπερ ἐν δράματι τὰ μὲν τάττει αὐτὸς ὁ ποιητής, τοῖς δὲ χρῆται οὖσιν ἤδη· οὐ γὰρ αὐτὸς πρωταγωνιστὴν οὐδὲ δεύτερον οὐδὲ τρίτον ποιεῖ, ἀλλὰ διδοὺς ἑκάστῳ τοὺς προσήκοντας λόγους ἤδη ἀπέδωκεν ἑκάστῳ, εἰς ὃ τετάχθαι δέοι.* Epictet. encheir. c. 28 und dazu Simpl. p. 127 ed. Salmas.; Teles bei Stob. serm. XXVII. p. 117 Wechel; Alciphr. ep. III, 71 u. Schneider S. 185.

2) Hesych. Suid. und Phot. *νεμήσεις ὑποκριτῶν· οἱ ποιηταὶ ἐλάμβανον τρεῖς ὑποκριτάς, κλήρῳ νεμηθέντας, ὑποκρινομένους τὰ δράματα· ὧν ὁ νικήσας εἰς τοὐπιὸν ἄκριτος παρελαμβάνετο*, eine Stelle, die in andrer Weise aufgefasst ist von Hemsterh. ad Luc. Tim. 51 T. I. p. 160 Boettiger opusc. p. 290 Schneider S. 130 und Andern. Eine eigenthümliche Art der Interpretation hat Grysar de trag. p. 25.

3) Plut. vitt. X. oratt. p. 268 Hutt. *Πώλου δέ ποτε, τοῦ ὑποκριτοῦ, πρὸς αὐτὸν εἰπόντος, ὅτι δυσὶν ἡμέραις ἀγωνισάμενος τάλαντον λάβοι μισθόν, ἐγὼ δέ, εἶπε, πέντε τάλαντα μίαν ἡμέραν σιωπήσας.*

4) Grysar: de trag. qualis fuerit c. temp. Demosth.

Aufführungen vorzubereiten, war die Ernennung von Polizeibehörden für die Aufrechthaltung der Ordnung und Ruhe im Theater, und die der Kampfrichter. Den erstgenannten Zweck scheinen die Agonotheten erfüllt zu haben,[1]) die auch wohl die Vertheilung der Kränze übernahmen.[2]) Unter ihnen standen die Mastigophoren, eine Art von Lictoren,[3]) die sich auf der Orchestra befanden,[4]) die Ruhestörer zurecht wiesen und nöthigen Falles entfernten. Die Richter endlich hatten zum Schluss über den Werth der verschiednen Leistungen zu entscheiden, zunächst über die des Choregen, dann über die des Dichters, endlich über die der Schauspieler. Sie erkannten den Kranz zu. Ihre Anzahl steht zu der der Phylen, der Chöre, der Dichter, der Athlotheten und zu dem Werth, den man auf die verschiednen Kunstleistungen legte, in genauem Verhältniss. Es waren näm-

1) Sie werden von den Athlotheten so unterschieden, dass diese bei gymnischen, die Agonotheten bei musischen und scenischen Spielen ernannt wurden, und es scheinen wie jene ihrer zehn gewesen zu sein. cf. Poll. III, 140 Hesych. Ammon. Phot. Suid. s. v. Bekk. anecd. p. 333 Van Dale diss. ad marm. p. 506 sqq.

2) Wenigstens geschah dies bei den Ehrenkränzen Dem. de cor. 243 *τῆς δὲ ἀναγορεύσεως τοῦ στεφάνου ἐπιμεληθῆναι τὴν πρυτανεύουσαν φυλὴν καὶ τὸν ἀγωνοθέτην* cf. p. 266, 267.

3) schol. ad Plat. p. 99 Ruhnk. *ῥαβδοῦχοι, ἄνδρες τῆς τῶν θεάτρων εὐκοσμίας ἐπιμελούμενοι.* Lucian piscat. c. 33 p. 602 *ἐπεὶ καὶ οἱ ἀθλοθέται μαστιγοῦν εἰώθασιν, ἤν τις ὑποκριτὴς Ἀθηνᾶν καὶ Ποσειδῶνα ἢ τὸν Δία ὑποδεδυκὼς μὴ καλῶς ὑποκρίνοιτο μηδὲ κατ' ἀξίαν τῶν θεῶν, καὶ οὐδέν που ὀργίζονται αὐτοῖς ἐκεῖνοι, ὅτι τὸν περικείμενον αὐτῶν τὰ προσωπεῖα καὶ τὸ σχῆμα ἐνδεδυκότα ἐπέτρεψαν παίειν τοῖς μαστιγοφόροις, ἀλλὰ καὶ ἥδοιντ' ἄν, οἶμαι, μᾶλλον μαστιγουμένων.* Synes. Aegypt. II. p. 128 c. *εἰ δέ τις εἰς τὴν σκηνὴν εἰσβιάζοιτο καὶ, τὸ λεγόμενον εἰς τοῦτο, εἰς τὴν σκηνὴν κυνοφθαλμίζοιτο διὰ τοῦ προσκηνίου, τὴν παρασκευὴν ἀθρόαν ἅπασαν ἀξιῶν ἐποπτεῦσαι, ἐπὶ τοῦτον ἑλλανοδίκαι τοὺς μαστιγοφόρους ὁπλίζουσι* cf. Demosth. c. Mid p. 572 Reisk.

4) Man hat aus dem schol. ad. Ar. Pac. 733, das Suidas s. v. *ῥαβδοῦχοι* wiederholt: *ἦσαν ἐπὶ τῆς θυμέλης ῥαβδοφόροι τινὲς, οἳ τῆς εὐκοσμίας ἐμέλοντο τῶν θεατῶν*, geschlossen, die Rhabdophoren hätten sich an der Thymele befunden, aber diese Bedeutung hatte das Wort zur Zeit der Grammatiker längst verloren. Sie gebrauchen es entweder ganz allgemein für Orchestra, z. B. schol. ad Ar. equ. 149 *ὡς ἐν θυμέλῃ τὸ „ἀνάβαινε“* schol. ad Aristid. T. III. p. 535, 36 ed. Dind. *ὁ χορὸς, ὅτε εἰσῄει ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ, ἥ ἐστι θυμέλη*, Ulpian ad Demosth. Mid. 532 Rske. *ἐκέλευε γὰρ νόμος, τοὺς ξένους προσκαλεῖν πρὸς τὸν ἄρχοντα, τοὺς δὲ ἀτίμους ἐπιλαμβάνειν τῆς χειρὸς καὶ ἐξάγειν ἐκ τῆς θυμέλης.* cf. Phryn. p. 163 *θυμέλην· τοῦτο οἱ μὲν ἀρχαῖοι ἀντὶ τοῦ θυσίαν ἐτίθουν, οἱ δὲ νῦν ἐπὶ τοῦ τόπου ἐν τῷ θεάτρῳ, ἐν ᾧ αὐληταὶ καὶ κιθαρῳδοὶ καὶ ἄλλοι τινὲς ἀγωνίζονται· σὺ μέντοι, ἔνθα οἱ αὐληταὶ καὶ οἱ χοροί, ὀρχήστραν, μὴ λέγε δὲ θυμέλην*, oder sie bezeichnen damit, dem römischen Sprachgebrauch gemäss, die Scene, wie schol. ad Arist. equ. 516 *τοῖς νέοις χαίροντας ἀεὶ τῶν ποιητῶν καὶ μὴ τοῖς ἀρχαίοις καὶ εἰς τὴν θυμέλην παριοῦσι πρῶτον* cf. schol. ad 430, 481 und Bekk. anecd. p. 42, 23 *θυμέλη· νῦν μὲν θυμέλην καλοῦμεν τὴν τοῦ θεάτρου σκηνήν* p. 292, 13 *σκηνή ἐστιν ἡ νῦν λεγομένη θυμέλη.* In der erstgenannten Bedeutung st. *ὀρχήστρα* gebraucht es offenbar auch der Scholiast zum Frieden.

lich in der Tragödie zehn Richter,[1]) in der Komödie nur fünf,[2]) denn diese Kunst galt überhaupt für weniger ehrenvoll, weshalb es ja auch in alten Zeiten ein Gesetz gab, dass kein Mitglied des Areopags komischer Dichter sein durfte.[3]) Ob nun von diesem Tribunal Apellation an eine höhere Behörde statt fand, oder nicht, könnte in sofern zweifelhaft erscheinen, als wir wissen, dass die Richter der kyklischen Chöre bestraft wurden, wenn sie kein gerechtes Urtheil sprachen,[4]) doch geht meines Erachtens gerade aus der Erwähnung der Strafe hervor, dass sie nicht etwa in ihrem Spruche gefehlt, sondern dass sie sich hatten Bestechungen zu Schulden kommen lassen. Sonst wäre es jedenfalls sonderbar, ein ästhetisches Urtheil noch der Reform auszusetzen und obenein den ersten Richter in Strafe zu nehmen, wenn er nicht den Geschmack der höheren Behörde gezeigt hatte. Dagegen lässt sich allerdings erwarten, dass man Corruptionen, die auch hier oft genug versucht sein mögen, ebenfalls bestrafte.

Hiermit hätte man sich begnügen können, aber der athenische Staat that noch mehr für die Feier der dionysischen Feste. Er sorgte nicht nur für Choregen, Dichter und Schauspieler, sondern auch für Publicum, denn er bezahlte seinen Bürgern das Eintrittsgeld im Voraus, eine Einrichtung, durch welche die Theater noch weit mehr angefüllt wurden, als es sonst ohnehin geschehn wäre.[5]) Hiermit hatte es folgende Bewandniss: Im Anfang waren die Schauspiele unentgeltlich und dies hatte, wie bereits oben bemerkt ist, die üble Folge, dass daraus viele Unordnungen entstanden. Man setzte daher einen gewissen Preis für den Eintritt ins Theater fest, eine Bestimmung, die wahrscheinlich von der Eröffnung des grossen Theaters datirt, und verpflichtete den Theaterpächter oder, wie man ihn nannte, den Architekten, weil er die Sorge hatte, das Gebäude im Stande zu erhalten, für eine regelmässige Unterbringung der Zuschauer. An ihn hatte sich daher ein jeder zu wenden, der das Theater zur Zeit der Schauspiele besuchen wollte. Durch ihn erhielt auch Demosthenes die Anweisung auf Plätze für die Gesandten Philipps, als diese zur Zeit der grossen Dionysien in Athen

1) Plut. Cim. c. 8 *ὁρκώσας ἠνάγκασε καθίσαι καὶ κρῖναι, δέκα ὄντας, ἀπὸ φυλῆς μιᾶς ἕκαστον.*

2) schol. ad Ar. Av. 445 *ἔκρινον έ κριταὶ τοὺς κωμικούς· οἱ δὲ λαμβάνοντες τὰς έ ψήφους εὐδαιμόνουν* Phot. p. 411 Hes. *πέντε κριταί* Suid. *ἐν πέντε κριτῶν γόνασι* Zenob. III, 64. vgl. Hermann de quinque judicibus poetarum opusc. VII. p. 88 sqq.

3) Plut. bellone an pace praest. Ath. I. p. 348 c. *τῶν δραματοποιῶν τὴν μὲν κωμῳδοποιΐαν οὕτως ἄσεμνον ἡγοῦντο καὶ φορτικόν, ὥστε νόμος ἦν μηδένα ποιεῖν κωμῳδίας Ἀρεοπαγίτην.*

4) Aesch. c. Ctes. p. 625 Rske *καὶ τοὺς μὲν κριτὰς τοὺς ἐκ Διονυσίων, ἐὰν μὴ δικαίως τοὺς κυκλίους χοροὺς κρίνωσι, ζημιοῦτε.*

5) Plut. de tuend. sanit. c. I. p. 372 Hutt. *καίτοι πλείους ἂν ἴδῃς ἐκεῖ θεατάς, ὅπου θεωρικόν τι νέμεται τοῖς συνιοῦσιν, ὥσπερ Ἀθήνησι.*

waren.[1]) Es darf nicht auffallen, dass man somit die Festlichkeiten, die zur Verherrlichung des Dionysos begangen wurden, mit einer Abgabe belegte, da ja selbst in der katholischen Kirche an hohen Festtagen, wo geistliche Schauspiele stattfanden, ebenfalls von der Gemeinde eine nicht unbedeutende Contribution gefodert wurde. In diesem Stande blieb die Angelegenheit bis zur Zeit des Perikles, der sich die Gunst des Volkes dadurch zu erwerben suchte, dass er ein Gesetz vorschlug, wonach einem Jeden das Theorikon vorausbezahlt werden sollte. Er hatte dabei, wie uns berichtet wird, die menschenfreundliche Absicht, auch den Armen den Eintritt ins Theater zu gewähren und somit die ganze Bevölkerung Athens an der Festfeier Theil nehmen zu lassen.[2]) Ohne Zweifel ist dies Geschenk auch zu Anfang wohl nur von diesen in Anspruch genommen worden, doch haben zur Zeit des Demosthenes auch die Reicheren dasselbe erhalten,[3]) denn jeder, der ins Bürgerbuch eingeschrieben war, durfte es erheben,[4]) ausgenommen die Abwesenden.[5]) Zur Auszahlung bestand eine besondre Behörde[6]) und die Vertheilung geschah an den Dionysien in der Orchestra.[7]) Die Einnahme desselben kam dann wieder dem Architekten zu Gute, der davon seine Pacht bezahlte[8]) und hier scheint die Einrichtung stattgefunden zu haben, dass man das Geld gleich für die ganze Zeit erlegte, in der überhaupt Schauspiele gegeben wurden. Man erhielt dadurch einen festen Platz, den man nach Belieben benutzen konnte. Daher konnte der Geizhals bei Theophrast auf die Marke seiner Gäste mit ins Theater gehn und sogar seine Söhne sammt ihrem Pädagogen mit einschwär-

---

1) Demosth. de cor. c. 9 p. 234 Rske. *ἀλλὰ τί ἐχρῆν με ποιεῖν; μὴ προσάγειν γράψαι τοὺς ἐπὶ τοῦθ' ἥκοντας, ἵν' ὑμῖν διαλεχθῶσιν; ἢ θέαν μὴ κατανεῖμαι τὸν ἀρχιτέκτονα αὐτοῖς κελεῦσαι;*

2) Ulpian ad Demosth. Olynth. I. p. 13 f. *τὰ χρήματα ταῦτα τὰ δημόσια θεωρικὰ ἐποίησεν ἐξαρχῆς ὁ Περικλῆς δι' αἰτίαν τοιαύτην· ἐπειδὴ πολλῶν θεωμένων καὶ στασιαζόντων διὰ τὸν τόπον καὶ ξένων καὶ πολιτῶν, καὶ λοιπὸν τῶν πλουσίων ἀγοραζόντων τοὺς τόπους, βουλόμενος ἀρέσαι τῷ δήμῳ καὶ τοῖς πένησιν, ἵνα ἔχωσι καὶ αὐτοὶ πόθεν ὠνεῖσθαι τόπους, ἔγραψε τὰ προσοδευόμενα χρήματα τῇ πόλει γενέσθαι πᾶσι θεωρικὰ τοῖς πολίταις.*

3) Dem. Phil. IV. p. 140 f.

4) Dem. c. Leoch. p. 1091.

5) Photius Artikel 3 *ὅτι οὐκ ἐξῆν τοῖς ἀποδημοῦσι θεωρικὸν λαμβάνειν, Ὑπερίδης δεδήλωκεν ἐν τῷ κατ' Ἀρχεστρατίδου.*

6) Phot. l. c. *ἦν δὲ ἀρχή τις ἐπὶ τοῦ θεωρικοῦ, ὡς Αἰσχίνης ἐκ τῷ κατὰ Κτησιφῶντος δεικνύει.*

7) Isocrat. *συμμαχ.* c. 29 *οὕτω γὰρ ἀκριβῶς εὕρισκον, ἐξ ὧν ἄνθρωποι μάλιστ' ἂν μισηθεῖεν, ὥστ' ἐψηφίσαντο τὸ περιγιγνόμενον ἐκ τῶν φόρων ἀργύριον, διελόντες κατὰ τάλαντον, εἰς τὴν ὀρχήστραν τοῖς Διονυσίοις ἐκφέρειν.* cf. Hesych. *θεωρικά.*

8) Böckh Staatshaush. d. Athener I. S. 235.

zen,[1]) wenn es ihm gelang, diese sämmtlich auf den einmal in Beschlag genommnen Platz unterzubringen. Mit dem ersten Spieltage wurde, wie es scheint, die Kasse geschlossen und an den folgenden galten nur noch die gelösten Symbola.[2]) Diese Einrichtung des Perikles hat lange bestanden und ist von späteren Demagogen dahin ausgedehnt worden, dass man dem Volke nicht nur das Geld für den Schauspielbesuch schenkte, sondern damit auch Spenden verband, von denen sich ein jeder an den Festen einen guten Tag machen konnte. Man nannte dies Alles noch ein Theorikon. Die Einsichtsvolleren erkannten bald, dass der Athenische Staat an diesem Krebsschaden über lang oder kurz zu Grunde gehn musste, zumal nachdem im peloponnesischen Kriege alles auswärtige Grundeigenthum verloren gegangen war, aber das Volk liess sich den gewonnenen Vortheil nicht wieder aus den Händen winden und es wurde ein Gesetz gegeben, dass der mit dem Tode bestraft werden sollte, der auf eine anderweitige Verwendung des Theorikon anträge. Dies Gesetz bestand noch zur Zeit des Demosthenes in voller Kraft.[3])

So viel über die Entstehung und den Verfolg dieser merkwürdigen Einrichtung. Es bleibt uns noch ein Punkt zu erörtern, über den man bis jetzt nicht hat einig werden können: der Betrag des Theorikons; denn in der Angabe desselben sind die Nachrichten alter Schriftsteller sehr verschieden. Die Untersuchung wird besonders dadurch schwierig, dass die Alten öfters vom Theorikon sprechen, ohne sich darüber zu erklären, ob sie darunter ins besondere das Eintrittsgeld fürs Theater oder jene Spende ans Volk meinen, die man missbräuchlich ebenfalls mit diesem Namen bezeichnete. Vergleicht man aber auch nur sämmtliche Angaben über die Höhe desselben, die directe Beziehung auf die Schauspiele nehmen, so lässt sich erweisen, dass das Theorikon einen vierfachen Satz hatte, denn manche Schriftsteller geben den Betrag desselben auf eine Drachme an,[4]) andre auf zwei

1) Theophr. char. IX, 2 καὶ ξένοις δὲ αὐτοῦ θέαν ἀγοράσας, μὴ δοὺς τὸ μέρος, θεωρεῖν, ἄγειν δὲ καὶ τοὺς υἱεῖς εἰς τὴν ὑστεραίαν καὶ τὸν παιδάγωγον.

2) Daher wahrscheinlich Theophr. char. IX, 3 καὶ ἐπὶ θέαν ἡνίκα ἂν δέῃ πορεύεσθαι, ἄγων τοὺς υἱεῖς, ἡνίκα προῖκα ἀφιᾶσιν οἱ θεατρῶναι.

3) Liban. hypoth. ad Olynth. I. προῆλθεν δὲ εἰς τοσοῦτον, ὥστε οὐκ εἰς τοῦτο μόνον ἐλάμβανον, ἀλλὰ ἁπλῶς πάντα τὰ δημόσια χρήματα διενέμοντο, ὅθεν καὶ περὶ τὰς στρατείας ὀκνηροὶ κατέστησαν· πάλαι μὲν γὰρ στρατευόμενοι μισθὸν παρὰ τῆς πόλεως ἐλάμβανον, τότε δὲ ἐν ταῖς θεωρίαις καὶ ταῖς ἑορταῖς οἴκοι μένοντες διενέμοντο τὰ χρήματα. οὐκ ἔτι οὖν ἤθελον ἐξιέναι καὶ κινδυνεύειν, ἀλλὰ καὶ νόμον ἔθεντο περὶ τῶν θεωρικῶν τούτων πραγμάτων, θάνατον ἀπειλοῦντα τῷ γράψαντι μετατεθῆναι ταῦτα εἰς τὴν ἀρχαίαν τάξιν καὶ γενέσθαι στρατιωτικά, διὸ ὁ Δημοσθένης εὐλαβῶς ἅπτεται τῆς περὶ τούτου συμβολῆς. Vgl. im Ganzen Böckh a. a. O. Schneider S. 16 ff.

4) schol. ad Luc. Tim. c. 49 p. 162 Phot. Art. 2 u. 3 Philochoros bei Harpocr. s. v. θεωρικά Zenob. III, 27 Hesych. u. Suid. s. v. δραχμὴ

Obolen,[1]) ein Scholiast des Demosthenes spricht von drei Obolen,[2]) ein andrer von einem Obolos.[3]) Schneider hat eine sinnreiche Hypothese gemacht, wie man diese verschiednen Angaben über die Höhe des Eintrittsgeldes unter einen Hut bringen kann. Er nimmt nämlich an, dass man ein- und zweitägige Schauspiele und bei diesen zweierlei Plätze gehabt habe. Bei dem zweitägigen Schauspiel kostete, seiner Meinung nach, ein guter Platz eine Drachme, ein schlechter zwei Obolen. Bei dem eintägigen Schauspiel dagegen kostete der bessere Platz eine halbe Drachme (3 Obolen) und der geringere einen Obolos. Somit würde also der schlechtere Platz stets für den Tag einen Obolos gekostet haben, der bessere drei Obolen.[4]) Aber dagegen hat Meier mit Recht eingewandt, dass es dem Geiste einer democratischen Institution gänzlich zuwider sei, anzunehmen, das Publicum sei nach der Höhe des Eintrittsgeldes zu der Festfeier des Dionysos zugelassen worden, so dass man dabei die Armen zurückgesetzt habe.[5]) Es lässt sich vielmehr nach der geregelten Eintheilung der Plätze, von der oben die Rede war, eher vermuthen, dass die Bürger überhaupt nicht zwischen besseren und schlechteren Plätzen zu wählen hatten, sondern vermöge ihrer Stellung zum Staat einer bestimmten Abtheilung von Sitzen zugewiesen wurden. Nur diejenigen, die das Vorrecht der Proedrie hatten, waren hiervon ausgenommen. Der Preis der bezahlten Plätze war, wie auch alle Berichterstatter trotz der Verschiedenheit ihrer Angaben über die Höhe des Theorikons versichern, stets derselbe, denn hier sollte kein Unterschied gemacht werden zwischen Reichen und Armen.[6]) Noch geringere Zustimmung aber

---

χαλαζῶσα, wogegen die Stelle bei Plat. apol. Socr. c. 14 p. 26, B bereits oben anders gedeutet ist.

1) etym. M. p. 448, 47 Liban. hypoth. ad Olynth. I. p. 8 schol. ad Ar. vesp. 1184 Demosth. de cor. c. 9 p. 234 de contrib. p. 168 Rske. Bekk. anecd. p. 237, 15 Aristot. polit. II, 7.

2) schol. ad Demosth. de cor. c. 9 p. 234 ἄλλως τριώβολον παρεῖχον οἱ θεωροῦντες.

3) Ulpian. ad Demosth. Olynth. I. p. 13 ἐπειδὴ χρήματα ἔχοντες στρατιωτικὰ οἱ Ἀθηναῖοι, ἔναγχος αὐτὰ πεποιήκασι θεωρικά, ὥστε λαμβάνειν ἐν τῷ θεωρεῖν ἕκαστον τῶν ἐν τῇ πόλει δύο ὀβόλους, ἵνα τὸν μὲν ἕνα κατάσχῃ εἰς ἰδίαν τροφήν, τὸν δὲ ἄλλον παρέχειν ἔχωσι τῷ ἀρχιτέκτονι τοῦ θεάτρου.

4) Schneider a. a. O. Die Hypothese von der verschiednen Geltung guter und schlechter Plätze ist neuerdings auch von Becker: Charikles Th. II, S. 269 wiederholt worden.

5) Allg. Litteratzt. v. Juli 1836 No. 118.

6) schol. ad Lucian Tim. c. 49 p. 162 δραχμὴ δὲ ἦν τὸ διδόμενον καὶ οὔτε πλέον ἐξῆν δοῦναι δραχμῆς οὔτε ἔλαττον, ὡς μήτε οἱ πλούσιοι διὰ τὸν χρυσὸν πλεονεκτεῖεν, μήτε οἱ πένητες διὰ πενίαν βιάζοιντο. Harpocr. Art. 2 πλεονεκτουμένων δὲ τῶν πενήτων διὰ τὸ ῥαδίως τοῖς πλουσίοις πλείονος τιμῆς τοῦτο γίγνεσθαι, ἐψηφίσαντο ἐπὶ δραχμῇ, καὶ μόνον, εἶναι τὸ τίμημα. Ebenso Liban. hypoth. ad I. p. 8 Rske. τοῦτο κωλῦσαι βουληθέντες οἱ προεστῶτες τῶν Ἀθηναίων ὠνητοὺς ἐποιήσαντο

kann Schneiders Hypothese von den zwei Spieltagen finden, von denen er den einen für die Tragiker, den andern für die Komiker bestimmt, denn lässt es sich denken, dass man neun Tragödien und drei Satyrdramen an einem einzigen Tage gegeben hat? — Es bliebe daher jetzt noch die Annahme übrig, dass das Theorikon zu verschiednen Zeiten ein verschiednes war, eine Meinung, die wir in Bezug auf diese Spende in ihrer allgemeineren Bedeutung nicht leugnen wollen; in ihrem ausschliesslichen Sinne dagegen, als Eintrittsgeld ins Theater, scheint dies nicht der Fall gewesen zu sein, denn die Drachme, die von Anfang an der feste Betrag gewesen sein soll,[1]) war es auch noch zur Zeit des Diophantes Ol. 96, 2.[2]) Die beiden Obolen, die ebenfalls zuerst eingeführt sein sollen, bestanden auch noch zur Zeit des Demosthenes.[3]) Es wird daher in diesem Punkt keine Veränderung eingetreten sein. Wägen wir dagegen die Zeugnisse der Alten über die Höhe des Theorikons gegen einander ab, statt sie zu zählen, so ergiebt sich ein so entschiednes Uebergewicht zu Gunsten dieser beiden Preise, der Drachme und des Dyobolon, dass die drei Obolen und der eine Obolos, die überdiess nur sehr schwach verbürgt sind, beinahe einer Erfindung der Grammatiker oder einem Missverständniss ähnlich sehn. In Bezug auf das Triobolon ist dies bereits von Böckh behauptet worden,[4]) und ob die Nachricht, dass die Athener einen Obolos für das Schauspiel, den andern zur Verköstigung erhalten hätten, nicht auf der blossen Hypothese eines Scholiasten beruht, der in dem Dyobolon beide Arten von Theorikon vermuthete, muss dahingestellt bleiben. Zur Zeit des Demosthenes wenigstens war die Sache nicht so, sondern der Platz kostete wirklich seine zwei Obolen. Somit also behielten wir zum Schluss die beiden Angaben von einer Drachme und zwei Obolen übrig und diese wird man nicht leicht auf etwas Andres, wie auf die beiden Hauptfeste in Athen, die grossen Dionysien und die Lenäen beziehn können. Da der Charakter derselben in so vielfacher Hinsicht verschieden war, da die Ausstattung und selbst die Auswahl der Stücke, die hier gegeben wurden, eine verschiedne war, so lässt sich wohl denken, dass auch das Eintrittsgeld ein verschiednes war, und ohne Zweifel waren die grossen Dionysien

---

τοὺς τόπους καὶ ἕκαστον ἔδει διδόναι δύο ὀβόλους καὶ καταλαβόντα θέαν ἔχειν· ἵνα δὲ μὴ δοκῶσιν οἱ πένητες τῷ ἀναλώματι λυπεῖσθαι, ἐκ τοῦ δημοσίου λαμβάνειν ἕκαστον ἐτάχθη τοὺς δύο ὀβόλους.

1) s. d. oben angeführten Stellen, S. 211 Not. 4.

2) Zenob. III, 27 Suid. *δραχμὴ χαλαζῶσα· ἐπὶ Διοφάντου τὸ θεωρικὸν ἐγένετο δραχμή.*

3) de cor. c. 9 p. 234 Rske. *ἀλλ' ἐν τοῖν δυοῖν ὀβολοῖν ἐθεώρουν ἄν.* Dasselbe lässt sich aus V. 139 der Frösche von der Zeit des Aristophanes vermuthen.

4) a. a. O.

ein dreimal grösseres und heiligeres Fest als die Lenäen. — „Schon gut!" wird man sagen, „aber die Gesandten des Philipp waren nicht an den Lenäen zu Athen, sondern an den grossen Dionysien im Monat Elaphebolion, und damals kostete der Platz, wie es scheint, zwei Obolen!" — Aber wer sieht nicht, dass es dem Redner allein darum zu thun ist, die Verächtlichkeit eines Kaufplatzes gegen den Vorzug eines Ehrenplatzes hervorzuheben? Darum giebt er ihm seinen schlechtesten Namen und nennt ihn den Zwei-Obolenplatz. [1])

III.

Von den Theilen des Dramas.

Wir wenden uns von den Vorbereitungen, die der Eröffnung der scenischen Wettkämpfe vorangingen, sogleich zu der innern Beschaffenheit des Dramas, welche Aristoteles in folgenden Worten näher beschreibt: „Die Theile, in welche die Tragödie zerfällt, sind der Prolog, das Epeisodion, die Exodos und der Gesang des Chores, welcher etweder eine Parodos oder ein Stasimon ist. Diese Dinge," fügt er hinzu, „sind Allen gemeinsam, dagegen gehören die Gesänge von der Scene und die Klagelieder (*κόμμοι*) Einzelnen an." [2])

Bei dieser Eintheilung fällt zunächst in die Augen, dass Aristoteles von einer Trennung des Scenischen und Thymelischen ausgeht. [3]) Daher nennt er zuerst die drei Stücke, die man ausschliesslich zum Dialog und der durch ihn dargestellten Handlung zu rechnen hat: den Prolog, das Epeisodion und die Exodos, denn unter dem Prolog versteht er Alles, was dem Auftreten des Chores vorhergeht, [4]) dies mag nun in monologischer oder dialogischer Form vorgetragen werden, unter dem Epeisodion diejenigen Theile des Stückes, die zwischen den ungetheilten Chorgesängen liegen, [5]) unter der Exodos den Theil der Tragö-

---

1) Nach Reiskes Interpretation dieser Stelle, der auch Böckh beitritt.

2) poet. c. 12 *κατὰ δὲ τὸ ποσόν, καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται (ἡ τραγῳδία) κεχωρισμένα, τάδε ἐστί· πρόλογος, ἐπεισόδιον, ἔξοδος, χορικόν. καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος, τὸ δὲ στάσιμον. κοινὰ μὲν οὖν ἁπάντων ταῦτα. ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ σκηνῆς καὶ κόμμοι.*

3) Dies hat auch Ttetzes begriffen, indem er in seinen Versen *περὶ τραγικῆς ποιήσεως* V. 9 sagt: *Νόει διαιρέσεις δὲ νῦν τραγῳδίας. Κατὰ τύπον πρῶτον μὲν εἰς μέρη δύο, Εἰς σκηνικόν τε καὶ χοροῦ δὲ τὸν τρόπον* Rhein. Mus. Jahrg. IV. p. 402.

4) l. c. *ἔστι δὲ πρόλογος μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου* Ttetz. l. c. v. 21 *πρόλογος μέν ἐστι τὸ μέχρι χοροῦ τῆς εἰσόδου.*

5) l. c. *ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν* Ttetz. v. 22 *ἐπεισόδιος δέ ἐστιν, ὡς καὶ πρὶν ἔφην, Λόγος μεταξὺ πλὴν μελῶν χορῶν δύο.*

die, auf den kein Chorlied mehr folgt.[1]) Die Theorie des Aristoteles unterscheidet sich daher in wesentlichen Punkten von der der Grammatiker, die bekanntlich unter dem Prolog einen nicht zum Stück gehörigen Monolog verstanden, der demselben voranging,[2]) unter dem Epeisodion eine nicht mehr zur Handlung gehörige Abschweifung des Dichters,[3]) und unter der Exodos das Lied, mit welchem der Chor die Bühne zu verlassen pflegt.[4]) Beide Theorien sind offenbar von verschiednen Epochen der Kunst entnommen, die des Aristoteles bezieht sich auf die Werke der griechischen, die der Grammatiker vorzugsweise auf die der römischen Dramatiker. Aber auch dem Geist und der Tendenz nach verrathen diese Theorien eine grosse Verschiedenheit. Die des Aristoteles geht auf den wesentlichen Inhalt der Sache und zieht die Form dabei nur im Grossen in Betracht, die der Grammatiker greift einzelne Theile heraus, die nicht mit zur Handlung des Stückes gehören und bezeichnet sie als solche. Daher bringt Aristoteles jene Exodos der Grammatiker, die auch im älteren griechischen Drama nicht zu fehlen pflegt, gar nicht in Anrechnung. Dies ist ein Schlussgesang des Chores aus einigen, wenigen Versen, die er schon deshalb füglich übergehn konnte, weil sie meistens einen bekannten Refrain enthalten, der zu der Handlung des Stückes nur in entfernter Beziehung steht, oder auch nur eine Anrufung an die Götter um die Gewährung des erstrebten Sieges.

Dies liegt auf der Hand. Dagegen haben die Worte *κοινὰ μὲν οὖν ἁπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κόμμοι* verschiedne Interpretation veranlasst. Die Einen sind der Meinung, Aristoteles habe dadurch bezeichnen wollen, die Chorgesänge, von denen er so eben sprach, die Parodos und das Stasimon seien von den gesammten Choreuten vorgetragen worden, die Gesänge von der Scene aber und die Klagelieder wären Einzelgesänge, Soli, gewesen. Doch dies widerlegt sich schon dadurch, dass Aristoteles später selbst von der Parodos sagt,

1) l. c. *ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας, μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος.* Tzetz. v. 24 *ἡ δ' ἔξοδός τις τυγχάνει χοροῦ λόγος, μεθ' ὃν χοροῖς οὐκ ἔστι τι λέγειν μέλος.*

2) Euanth. de trag. et com. (Gronov. thes. VIII. p. 1686) prologus est velut praefatio quaedam fabulae, in quo solo licet praeter argumentum aliquid ad populum vel ex poetae vel ex ipsius fabulae vel ex actoris commodo loqui. cf. Donat. de com. et trag. p. 1688, der diesen Gedanken noch weiter ausführt.

3) Suid. *ἐπεισόδιον, τὸ εἰς τὰ δράματα εἰσαγόμενον κατὰ προσθήκην τινὰ καὶ αὔξησιν τοῦ δράματος* etym. M. p. 356, 29 Bekk. anecd. p. 253, 19. *ἐπεισόδιον, τὸ εἰσφερόμενον τῷ δράματι γέλωτος χάριν, ἔξω δὲ ὑποθέσεως ὄν, καταχρηστικῶς δὲ τὸ ἐξαγώνιον ἅπαν πρᾶγμα.*

4) Vit. Aristoph. p. XIV. Küst. *ἔξοδος, τὸ ἐπὶ τέλει λεγόμενον τοῦ χοροῦ.* cf. schol. ad Ar. Vesp. 270 Poll. IV, 108 Hesych. u. Suid. *ἐξόδιοι νόμοι.*

diese sei vom ungetheilten Chor gesungen worden, während er das Stasimon nur schlechthin einen Gesang des Chores und den Kommos einen Wechselgesang zwischen Chor und Schauspieler nennt. Daraus geht deutlich hervor, dass das Stasimon ebensowohl von einzelnen Choreuten und getheilten Chören gesungen werden konnte, wie vom ganzen Chor, denn sonst würde Aristoteles dies Letztere nicht gerade als die Eigenthümlichkeit der Parodos hervorgehoben haben. Wir werden daher diese Stelle am besten so zu verstehn haben, dass Aristoteles an die Tragödiendichter dachte und nicht an Choreuten. Er sagt, Prolog, Epeisodion, Exodos und Chorgesänge hätte jede Tragödie, aber Gesänge von der Scene und Kommoi wären das Eigenthum einzelner Dichter oder einer besonderen Klasse von Dichtern.[1]) Es ist leicht zu errathen, woran er dachte. Offenbar hatte zu seiner Zeit die Tragödie diese Theile, die den kunstreichsten Schmuck des älteren tragischen Styles ausmachten, schon eingebüsst und dadurch eben so viel verloren, wie die Komödie durch das Eingehn der Parabase.

Besondre Aufmerksamkeit verdienen nun noch folgende Worte: „Von den Chorgesängen ist die Parodos der erste Ausdruck des ganzen Chores, das Stasimon dagegen ein Lied des Chores ohne Anapästen und Trochäen.“[2]) Hieraus geht, wie bemerkt wurde, erstens hervor, dass die Parodos nie von einzelnen Choreuten, sondern nur von dem ungetheilten Chor gesungen werden konnte, zweitens, dass sie aus Anapästen oder Trochäen (in den herkömmlichen Formen der Dimeter und Tetrameter) bestehn musste, drittens endlich könnte es so scheinen, als ob die Vortragsweise nicht überall die des strengen Gesanges war, mag sie nun, wie Firnhaber vermuthet,[3]) bald die Form der Rede, bald die des Gesanges gehabt, oder, wie Ottfried Müller annimmt, zwischen beiden recitativartig in der Mitte geschwebt haben.[4]) Hierauf werden wir unten zurückkommen. Am merkwürdigsten bleiben jedenfalls für jetzt die Bestimmungen, dass die Parodos nur von

---

1) So verstand offenbar schon Tyrwhitt diese Stelle, wenn er übersetzt: atque hae quidem communes sunt tragoediarum omnium, propriae vero quarundam sunt etc. Er hätte freilich mit Bezug auf das *ἁπάντων* im Text, auf welches Hermann aufmerksam macht, genauer p o e t a r u m schreiben können, denn es ist wohl nicht zu bezweifeln, dass hier *τραγῳδιοποιῶν* zu ergänzen ist. Vgl. Firnhaber, in d. Zeitschrift f. Alterthumswissenschaft v. 1839 p. 678. Ich kann daher in diesem Ausdruck keinen Grund finden, um mit Ritter die ganze Stelle für unecht zu halten.

2) l. c. *χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ· στάσιμον δέ, μέλος χοροῦ, ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου.* Ttetz. V. 38 (*πάροδος*) *ὅλου χοροῦ λέξις τε πρώτη τυγχάνει* wo, wie O. Müller (Jahrg. V. S. 361) bemerkt hat, *ὅλου* st. *ἄλλου* zu schreiben ist. V. 51 *ἄλλοι δὲ τὸ στάσιμον χοροῦ φασὶν μέρος Ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου τῶν μέτρων.*

3) Zeitschr. f. Alterthumsw. a. a. O. S. 679.

4) Rhein. Mus. V. S. 363 Anm. 9.

allen Choreuten vorgetragen werden konnte und dass sie aus Anapästen oder Trochäen bestand. Dies Letztere wird noch durch einen Metriker von Fach, durch Hephästion, bestätigt, der uns zu erkennen giebt, dass die Anapästen der Parodos nicht stichisch behandelt wurden, sondern *συστήματα ἐξ ὁμοίων* bildeten, eine fortlaufende Reihe von akatalektischen Füssen, die mit katalektischen Versen endigten.[1]) Von andrer Seite erfahren wir, dass man sich sowohl in der Komödie wie in der Tragödie der Trochäen dann bedient hätte, wenn der Chor in grösserer Eile auftreten sollte,[2]) was in sofern sehr glaublich ist, weil dieser Rhythmus überhaupt vorzugsweise zu raschem Tanz geeignet ist und deshalb in der Tragödie häufig da angewandt wird, wo das Tempo beschleunigt werden soll, während die Anapästen mehr ein gemessnes, schrittmässiges Zeitmaass erfodern und aus diesem Grunde besonders häufig zu Marschliedern benutzt worden sind.

Vergleichen wir nun mit dem Gesagten die Definitionen der Grammatiker von der Parodos, so ergiebt sich auf den ersten Blick, dass sie nichts enthalten als eine etymologische Erklärung des Wortes und eine schrankenlose Anwendung desselben auf die Gesänge des Chores, wobei noch der Gegensatz von *πάροδος* und *στάσιμον* zu allerhand unrichtigen Schlüssen über die Eigenthümlichkeit des letzteren geführt hat. So wie nämlich bei ihnen die *ἔξοδος* ein Gesang ist, den der Chor bei dem Abgehn singt,[3]) so gilt ihnen die *πάροδος* schlechthin für den Gesang des Chores bei dem Auftreten desselben, wobei sie indessen die metrische Form so sehr ausser Augen setzen, dass ihre Beispiele nicht selten von Anfangsliedern des Chores hergenommen sind, die weder Anapästen noch Trochäen enthalten, geschweige denn, dass sie daraus componirt wären.[4]) Dazu fügen die Grammatiker

---

1) Heph. p. 127 Gaisf. *κατὰ περιορισμοὺς δὲ ἀνίσους ἐστίν, ὁπόσα ἐξ ὁμοίων συνεστῶτα ἔχει κατάληξιν ἢ βραχυκαταληξίαν μεταξύ, οὐ μέντοι ἴσοις μεγέθεσι ταύτην ἐπιζευγνυμένην ἀεί, οἷα μάλιστα φιλεῖ γενέσθαι ἐν τοῖς παρόδοις τῶν χορῶν. Ἔχει γὰρ μετὰ δέκα ἀναπαιστικά, λόγου χάριν, καὶ κατάληξιν, ἐπάγουσιν εὐθὺς ὅμοια μὲν, καὶ ἀναπαιστικά, οὐ μέντοι τῶν ἴσων συζυγιῶν* cf. p. 135.

2) schol. ad Acharn. 203 *ἐντεῦθεν παροδικὰ γίνεται τοῦ χοροῦ. γέγραπται δὲ τὸ μέτρον τροχαϊκόν, πρόσφορον τῇ τῶν διωκόντων γερόντων σπουδῇ. ταῦτα δὲ ποιεῖν εἰώθασιν οἱ τῶν δραμάτων ποιηταὶ κωμικοὶ καὶ τραγικοί, ἐπειδὰν δρομαίως εἰσάγωσι τοὺς χορούς, ἵνα ὁ λόγος συντρέχῃ τῷ δράματι.*

3) So schon Aelius Dionysius bei Eustath. ad Il. p. 239, 20 *ἀρχή τις ἐξοδίου κιθαρῳδικοῦ τὸ ἀλλ' ἄναξ, ὡς ἱστορεῖ Αἴλιος Διονύσιος, ὥσπερ, φησί, κωμικοῦ ἥδε Καλλιστέφανος· ῥαψῳδικοῦ δὲ αὕτη· Νῦν δὲ θεοὶ μάκαρες τῶν ἐσθλῶν ἄφθονοί ἐστε. τραγικοῦ δέ· Πολλαὶ μορφαὶ τῶν δαιμονίων.* cf. Mein. fragm. Com. II, 1, 230.

4) schol. ad Eur. Phoen. 210 *πάροδος δέ ἐστιν ᾠδὴ χοροῦ βαδίζοντος, ᾀδομένη ἅμα τῇ ἐξόδῳ, ὡς τὸ σῖγα λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης τίθετε* cf. schol. ad Soph. Electr. 120 ad Vesp. 270 ad Nub. 275, schol. ad Hesiod. scut.

dann noch einzelne Bemerkungen über den Inhalt der Parodos hinzu, die offenbar ganz zufällig sind, wie die, dass der Chor darin zu sagen hätte, weshalb er käme.[1] An sämmtlichen Nachrichten dieser Art nimmt man nur einen Punkt als richtig wahr, den man auch daohne leicht ermittelt hätte, dass nämlich die Parodos ein Lied ist, welches der Chor bei seinem Auftreten singt. Dies liegt unmittelbar im Wort, aber diese Bemerkung genügt nicht, um die Sache zu erklären, denn in der technischen Sprache pflegen die Ausdrücke noch eine speciellere Bedeutung zu haben, als es im gewöhnlichen Leben der Fall ist.

In noch andrer Weise endlich gebraucht Plutarch das Wort. Er nennt nämlich den Gesang des Chores im Oedipus auf Kolonos V. 668 ff. eine Parodos,[2] und ebenso an einer andern Stelle das Lied, welches der Chor in der Elektra des Euripides bei seinem Auftreten singt.[3] Man könnte vielleicht darin eine Bestätigung der Aristotelischen Definition finden wollen, dass Plutarch nur den ersten Gesang des Gesammtchores eine Parodos nennt, denn es ist allerdings wahrscheinlich, dass im Oedipus auf Kolonos bis dahin nur einzelne Mitglieder des Chores gesungen haben, aber es lässt sich auf der andern Seite nicht annehmen, dass er so sehr gegen den Sprachgebrauch fehlen konnte, um ein Lied, das der Chor im Oedipus auf Kolonos erst lange nach seinem Auftreten anstimmt, ein Eingangslied zu nennen. Wie es mir vorkommt, so verstand er unter *πάροδος* ganz speciell einen Gesang des Chores bei dem Eintritt desselben in die Orchestra, und da dieser im Oedipus auf Kolonos nicht früher erfolgte, — denn den ersten Gesang scheint der Chor bei seinem Auftreten auf der Scene selbst ausgeführt zu haben, — so bezeichnete Plutarch das Hineintreten des Chores in den eigends für ihn bestimmten Raum mit dem Worte *πάροδος*.

Wir verlassen jetzt die Alten, um zu sehn, was die Neueren gethan haben, um den Widerstreit in diesen Meinungen zu schlichten, oder um selbst etwas besseres zu geben. Zunächst hat Hermann darüber gesprochen und hervorgehoben, dass die Definition der Grammatiker, die die Parodos schlechthin ein Eingangslied des Chores nennen, nicht ganz mit den Worten

---

Herc. bei Creuzer meletem. I. p. 65. Eine ehrenvolle Ausnahme macht indessen hiervon Eukleides, der bei Ttzetzes (V. 111 — 14) den ersten Gesang des Chores im Hippolytos ein *στάσιμον* nennt. Die Emendation dieser Worte, die falsch interpungirt und bezeichnet sind, liegt auf der Hand. Man vergleiche nur V. 51—54.

1) schol. ad Arist. poet. c. 12 bei Tyrwhitt: *τῶν δὲ χορῶν τὰ μέν ἐστι παροδικά, ὡς ὅτε λέγει, δι' ἣν αἰτίαν πάρεστιν, ὡς τὸ Τύριον οἶδμα λιποῦσα* cf. Ttetzes l. c. v. 35.

2) An seni c. 3 p. 785.

3) Lysand. c. 15.

des Aristoteles übereinzustimmen scheint, weil dieser noch besondre Beschränkungen in Bezug auf Form und Vortrag macht.[1]) Hermann macht dabei noch die Voraussetzung, Aristoteles habe auch solche Gesänge Eintrittslieder nennen können, die in der That nicht mehr beim Eintreten gesungen wurden, wo dieser dann freilich nicht allein mit den Grammatikern, sondern auch mit der Sprache selbst in argen Conflict gerathen wäre, einen Conflict, den man in der Definition, die Hermann selbst von der Sache giebt, nicht wohl in Abrede stellen kann. Seiner Meinung nach besteht nämlich die Eigenthümlichkeit der Parodos darin, dass die Epode eine besondre Stellung hat. „Parodos und Stasimon stimmen Beide darin überein, dass sie antistrophisch sind; bei dem Stasimon aber folgt die Epode zum Schluss des ganzen Gesanges, bei der Parodos dagegen kann sie auch in der Mitte mehrer Strophen stehn.“ Es ist klar, dass auf diese Weise der Unterschied im Allgemeinen noch immer unklar bleibt, denn da die Epode von dem Schluss der Parodos keinesweges verbannt ist, so werden nur die Gesänge mit Sicherheit Parodoi genannt werden können, die die Epode in der Mitte haben. Davon giebt es vier Beispeile, zwei bei Aeschylos und zwei bei Euripides, von denen das eine im Orestes in sofern mit den Worten des Aristoteles übereinstimmt, als der Chor bis dahin noch kein Tutti gesungen zu haben scheint. Die Parodos ist also hier der erste Ausdruck seiner Gesammtheit.

Ottfried Müller hat über diese Auffassung gesprochen und den Einwand gemacht, das aufgeworfne Criterium könne schon seiner Seltenheit wegen nicht das richtige sein,[2]) doch wird Hermanns Theorie hierdurch, meines Erachtens, nicht widerlegt, denn da dieser keinesweges leugnet, dass es auch noch andre Criterien für die Unterscheidung der Parodos gegeben habe, die uns nur zur Zeit unbekannt geblieben sind, so würde man diese zu erforschen suchen müssen, ohne das vorliegende zu verwerfen. Trotz dem kann ich mich nicht entschliessen, ihm in Bezug auf die alte Tragödie irgend eine Geltung einzuräumen, denn seine Annahme verleitet nicht nur zum Widerspruch mit den Worten des Aristoteles, sondern auch mit der Sprache selbst; mit Aristoteles, weil dieser die Parodos eigends auf Anapästische Dimeter und Trochäische Tetrameter beschränkt, Metra, die in Chorgesängen niemals eine strophische Form erhalten haben, mit der Sprache, sofern man eine Epode, die ihrem Begriff nach nur ein Letztes ist, nicht zum Criterium für ein Eingangslied machen darf, weil dieses nur ein Erstes sein kann. Ja, verfolgt man diese Annahme von Hermanns Standpunkt aus noch weiter, so

1) elem. doct. metr. p. 724.
2) Rhein. Mus. V. S. 366.

kommt man geradezu dahin, diejenigen Metra, die Aristoteles ausdrücklich für parodische giebt, der Parodos schlechthin absprechen zu müssen, denn da nach Hermanns Behauptung gerade die systematisch componirten Chorgesänge stets von Einzelnen und niemals vom ganzen Chore gesungen worden sind,[1]) so folgt daraus, dass auch die Parodos, wenn sie anders, wie Hephästion sagt, systematisch componirt war, nicht vom ganzen Chor gesungen werden konnte.

In andrer Weise hat O. Müller über die Sache geurtheilt und behauptet, „dass Parodos ursprünglich und eigentlich Alles das bedeutet, was ein in geordneten Reihen einziehender Chor spricht und singt."[2]) Hiervon sind nun, seiner Meinung nach, einige Grammatiker abgewichen und haben selbst solche Lieder mit diesem Namen bezeichnet, die von einzelnen Choreuten, sei es allein oder in Verbindung mit Personen der Bühne gesungen wurden, vorausgesetzt, dass der Chor damit zuerst vor den Augen der Zuschauer aufträte. Andre dagegen hätten eine ganz verschiedne Anwendung von der Grundbedeutung des Wortes gemacht, indem sie in den Tragödien, wo der Chor zerstreut hereingekommen wäre, nicht das erste, kommatisch gesungne, Lied, sondern erst den Gesang Parodos genannt hätten, bei welchem der bisher noch nicht in Reihen und Gliedern geordnete Chor sich zuerst regelmässig aufgestellt habe, um den gewöhnlichen Ort mitten in der Orchestra einzunehmen. So Plutarch. Der Schluss davon ist, dass man in Stücken dieser Art eine kommatische Parodos und eine dem Stasimon verwandte annehmen kann.

An dieser Ausführung der Sache können wir, wenn es sich darum handelt, dem Sinne der Aristotelischen Definition näher zu kommen, nur den Grundsatz gelten lassen, dass die Parodos ein Eingangslied des Chores ist, denn wenn man, wie O. Müller sagt, die verschiednen Bedeutungen von Parodos sich zugleich zu benutzen gestattet, so geräth man, wie bereits bemerkt ist, nicht nur mit den Worten des Aristoteles, sondern auch mit der Sprache in Widerspruch, die Begriffe von Parodos und Stasimon gerathen ohne die formale Beschränkung der ersteren auf bestimmte Metra in eine unheilbare Verwirrung und die Annahme einer doppelten Parodos, von denen die eine ein Kommos, die zweite ein Stasimon ist, geht selbst über die Bestimmungen der Grammatiker hinaus, die, so weit sie sich auch von Aristoteles entfernen, doch der Sprache wenigsens getreu bleiben und unter πάροδος

---

1) praef. ad Eurip. Suppl. p. XVII. Quae in choricis carminibus scripta sunt iis metris, quae uno pedis genere decurrunt, ea, si recte observavi, nusquam ab universo choro canuntur.

2) Rhein. Mus. V. S. 362.

nur ein erstes, unter *ἐπιπάροδος* nur ein zweites Auftreten des Chores verstehn. [1]) Selbst den Schluss, dass die Scholiasten, welche den Chor im Prometheus des Aeschylos V. 399 ff. für das erste Stasimon erklärten, den vorhergehenden Gesang hätten für eine Parodos nehmen müssen, können wir nicht zugeben. Jene Grammatiker nannten den Chor wahrscheinlich nur deshalb ein Stasimon, weil er ihrer Meinung nach im Stehen gesungen wurde, während die Okeaniden bis dahin in der Luft geschwebt hatten.[2]) Ob sie das Wort *πάροδος* auch von einem Chor gebraucht haben würden, der keinen Weg zurücklegte, muss ich bezweifeln. Ueber die Modification, die ihm Plutarch gab, ist eben schon gesprochen worden und ich muss darauf zurückkommen, dass der spätere Sprachgebrauch sich durchaus in nichts Anderem von dem des Aristoteles unterscheidet, als darin, dass er die technische Beschränkung des Wortes aufgehoben und es ohne Rücksicht auf Form und Vortrag für ein blosses Eingangslied genommen hat.

Aber woher, wird man fragen, kam jene Verallgemeinerung des Begriffs, die, wie wir bis auf diese Stunde sehn, eine stete Verwechselung von Parodos und Stasimon herbeigeführt hat? Weshalb ist es auch uns, die wir uns von der beschränkten Autorität der Grammatiker längst emancipirt haben, nicht möglich, die Criterien für die Erkenntniss der Parodos auf bestimmte Weise festzustellen? Dies geschieht, glaube ich, allein deshalb, weil wir uns mit den Grammatikern in einem und demselben Irrthum befinden, dem, dass wir die Parodos für einen unumgänglich nothwendigen Theil der Tragödie halten. Diese Voraussetzung ist so allgemein, dass man sogar die ionischen Lieder im Anfange der Schutzflehenden des Euripides (V. 42 ff.) in manchen Ausgaben mit der Bezeichnung *πάροδος* findet, während der Dichter auf das Genaueste beschreibt, dass der Chor keineswegs unter diesen Gesängen eintritt, sondern sich vielmehr von Anbeginn des Stückes an der Thymele befindet und jetzt nur seinen stummen Bitten Worte giebt. Derselbe Fall aber findet sich auch in andern Tragödien, wo der Chor von Anfang an auf der Bühne ist, also von einem Eingangsliede desselben,

---

1) Poll. IV, 108 *καὶ ἡ μὲν εἴσοδος τοῦ χοροῦ πάροδος καλεῖται. ἡ δὲ κατὰ χρείαν ἔξοδος, ὡς πάλιν εἰσιόντων, μετάστασις. ἡ δὲ μετ' αὐτὴν εἴσοδος ἐπιπάροδος.* Ttetzes im Rhein. Mus. IV. S. 403 V. 43 verdreht die Sache freilich nach seiner Art, indem er von dem Auftreten eines zweiten Chores spricht, vgl. V. 111.

2) Daher sagt der Scholiast zum Prom. 397 *τὸ στάσιμον ᾄδει ὁ χορὸς τῶν Ὠκεανίδων νυμφῶν ἐπὶ τῆς γῆς κατεληλυθώς* weil es zu V. 271 heisst *πρὸς τὴν γῆν δὲ βᾶσαι καὶ πορευθεῖσαι (ἀέριαι γὰρ ἐφέροντο) ἀκούσατε ἅπαν τὸ ἐμόν. φησὶ δὲ, πρὸς τὴν γῆν βᾶσαι, ὅτι βούλεται στῆσαι τὸν χορόν, ὅπως τὸ στάσιμον ᾄσῃ* und der Scholiast zu den Wespen 270 vergleicht dies Lied mit dem des Aristophanes, von dem er sagt: *πρὸ τῶν θυρῶν τοῦ Φιλοκλέωνος στάντες οἱ τοῦ χοροῦ τὸ στάσιμον ᾄδουσι μέλος.*

das auf den Prolog folgen soll, gar keine Rede sein kann. Ist nun in solchen Stücken eine Parodos unmöglich, so ist sehr wohl denkbar, dass in andern der Eintritt des Chores auf eine Weise gemacht werden konnte, die ein Gesammtlied desselben, was die Parodos des Aristoteles nun einmal ist, ausschliesst. Dies wird überall da geschehn, wo der Chor nicht auf einmal auftritt, sondern vereinzelt, vielleicht auch da, wo ein Wechselgesang zwischen ihm und einem Sceniker stattfindet. Ebenso aber kann der Chor auch unter einem blossen Embaterion eingetreten sein, ohne dazu ein Lied zu singen und dies scheint meistens da geschehn zu sein, wo auf den Prolog unmittelbar antistrophische Gesänge folgen, keine Anapästen oder Trochäen.[1] Von solchen Tragödien lässt sich eben nur sagen, dass sie keine Parodos in der technischen Bedeutung des Wortes haben, ohne dass man dem Aristoteles widerspricht, denn wo sagt er, dass jede Tragödie ein Eingangslied für den Chor haben müsste? Er sagt nur, dass die Parodos unter allen Umständen der erste Gesammtausdruck des Chores wäre, keinesweges, wie man allgemein anzunehmen scheint, dass jedes erste Gesammtlied des Chores eine Parodos sei.

Aristoteles aber hatte, wie ich glaube, guten Grund, die Parodos auf Anapästen und Trochäen zu beschränken, denn gerade diese Rhythmen und zwar Dimeter im ersten, Tetrameter im zweiten Fall, finden wir überall an denjenigen Stellen der Tragödie, wo eine Verbindung einzelner Theile der Handlung durch den Chor hergestellt, oder wo der Schluss derselben gemacht werden soll; deshalb gebraucht man sie auch da, wo die Handlung durch den Chor eröffnet werden sollte. Anapästen und Trochäen, die das langsamere und raschere Marschtempo enthalten, scheinen überall in chorischen Gesängen da angewandt zu sein, wo der Chor seine Stelle wechselt, sei es nun, dass er, um eine Person anzukündigen, sich der Scene oder dem Eingange in die Orchestra nähert, dass er die Orchestra betritt oder dass er sie verlässt. Ueberall findet man diese Rhythmen und stets in gleicher Compositionsweise, entweder stichisch oder systematisch. Der Fall, dass man marschirte, konnte nun freilich auch wohl gelegentlich in einem Stasimon vorkommen, wie in der Antigone des Sophokles, V. 110—116 und 127—35, aber dies berechtigt keinesweges, dasselbe mit O. Müller für eine besondre Art von Parodos zu halten. So minutiös darf man mit

---

1) Ein solches lautloses Auftreten scheint Plutarch zu bezeichnen, wenn er im Pompejus (opp. I, 655 F.) sagt: *τῶν ταξιαρχῶν ἀγόντων, εἰς ἣν ἔδει, τάξιν, ἕκαστος, ὥσπερ χορός, ἄνευ θορύβου μεμελετημένως εἰς τάξιν καὶ πρᾴως καθίστατο*, und Eukleides bestätigt die Richtigkeit dieser Auffassung, wenn er, wie S. 217 Not. 4 bemerkt ist, den ersten Gesang in dem Hippolytos ein Stasimon nennt.

den Worten des Aristoteles nicht umgehn, der, wenn er von Rhythmen spricht, die einer besondern Gattung der Poesie eigen sind, nur die Form des ganzen Liedes meinen kann, nicht die Einmischung dieses oder jenes Metrums.

Es kann nach dem Gesagten nicht zweifelhaft sein, wo wir eine Parodos in der technischen Bedeutung des Wortes in den erhaltnen Tragödien anzunehmen haben und wo nicht. Sie liegt offenbar vor bei Aeschylos in den Persern V. 1—64, im Agamemnon V. 40—103, bei Sophokles im Ajas 134—171 und bei Euripides in der Hekabe 97—151. In diesen Stücken hat sie eine bedeutende Ausdehnung. Von geringerem Umfange ist sie in der Alkestis 77—85, der Iphigenie in Tauri 137—142, im Rhesus 1—10 und in den Troerinnen 153—159. Sie wird aber auch wohl noch gegen Hermanns Abtheilungen in der Medea V. 133—138 und in den Bacchantinnen 64—72 herzustellen sein, selbst wenn die Anapästen nicht jenes regelrechte Ansehn bekommen sollten, wie sie es sonst gewöhnlich in den Chorgesängen haben. Die andern Tragödien haben keine Parodos, eben so wenig, wie die Perser und Schutzflehenden des Aeschylos einen Prolog haben.

Wenn dies nun das Wesen der Parodos in der ausschliesslichen Bedeutung des Wortes ist, so lässt sich aus dem Gegensatze sehr leicht abnehmen, worin man die Eigenthümlichkeit des Stasimon zu setzen habe. Die Grammatiker verrathen auch hier zum grossen Theil ihre Unkenntniss des Technischen durch die etymologische Erklärung des Wortes. Das Stasimon ist ihnen ein Gesang, den der Chor im Stehen singt, während er bei der Parodos einhergeht [1]; aber wer sieht nicht, dass somit der Tanz, der doch aufs Engste mit dem Stasimon verknüpft ist, beinahe gänzlich davon ausgeschlossen wird? — Man hat dies auch längst erkannt und daher behauptet, die einzelnen Choreuten wechselten in dem Stasimon ihre Stellung, ohne dass der Chor im Ganzen sie aufgäbe, aber auch dies schlägt die Bewegungen des Chores noch immer in so enge Fesseln, dass man kaum zu sagen wüsste, worin die Verdienste des Phrynichos und Aeschylos um die mannigfachen Weisen des tragischen Tanzes bestanden haben könnten. Die richtige Definition des Wortes in seiner technischen Bedeutung scheint Kolster aufgefunden zu haben, der zuerst das Wesen des Stasimon dahin angab, dass der Chor in demselben den Platz, den er zu Anfang hatte, auch zum Schluss wieder

---

1) schol. ad Eur. Phoen. 210 Etym. M. p. 726, 2 Suid. *στάσιμον* schol. ad Ran. 1314 ad vesp. 270 Schneider S. 207. Man muss nämlich hier diejenigen ausnehmen, die das *στάσιμον* von der *πάροδος* einerseits, vom *ὑποϱχηματισμός* andrerseits unterscheiden, wie Eukleides bei Ttetzes V. 96 ff. und selbst Ttetzes (V. 175). In diesem Fall gewinnt die Erklärung einen guten Sinn, wie wir unten darthun werden.

einnahm, während eben die Eigenthümlichkeit der Parodos darin zu suchen ist, dass der Chor von einem Orte zum andern zieht.[1]) So erhalten wir ein Lied, das während eines Tanzes gesungen wurde, der sich möglicher Weise über die ganze Orchestra ausdehnen konnte, aber von einem bestimmten Standpunkt des Chores ausging und eben dahin zurückkehrte, ein *στάσιμον*.

Was nun die Vortragsweise und die Form dieses Liedes angeht, so lässt sich schon aus dem Gegensatz zur Parodos darauf schliessen, dass es weder vom ganzen Chor gesungen zu werden, noch aus Anapästen oder Trochäen zu bestehn brauchte. Der Chor war nicht überall in seiner Gesammtheit bei dem Gesange betheiligt: unter den Sängern lassen sich namentlich Halbchöre und einzelne Chorstimmen, oft mit grosser Sicherheit, unterscheiden.[2]) Die Form von zwei Halbchören, denen zum Schluss ein Gesammtchor folgt, ergiebt sich für ein musikalisch gebildetes Ohr aus dem Verhältniss, in dem Strophe und Antistrophe zur Epode stehn, in vielen Fällen von selbst. Daher auch bei der Wiederholung der Rhythmen jene auffallende Uebereinstimmung im Gedankengange, oder richtiger, jene Wiederholung einer bestimmten Wendung des Gefühls, die man so häufig in antistrophischen Gesängen findet. Die Epode dagegen erscheint oft als eine Steigerung des Grundtons, den das Lied zuerst angeschlagen hat, ein concentus omnium in dem Aussprechen eines allgemein gültigen Gedankens oder in dem ge-

---

1) de parab. p. 12. Mit Bedauern sehe ich, dass Böckh: des Sophokles Antigone Berlin 1843 S. 281 dieser Definition seinen Beifall versagt und statt dessen auf die Erklärung der Grammatiker zurückgeht. Dies nöthigt ihn, neben dem *στάσιμον* noch ein *ὀρχηστικόν* anzunehmen, eine Gattung, die ich in den Schriften der Alten, welche sich mit den Theilen der Tragödie beschäftigten, nicht genannt finde.

2) cf. schol. ad Arist. Ran. 357 *ἐπὶ τοῦτον τὸν χρόνον λέγει Ἀρίσταρχος μεμερίσθαι εἰς μερικὰ ἀναπαιστικά, ἄλλα δὲ ἀμείβεσθαι τὸν χορόν* (vulg. *χρόνον*.). *καὶ τί ἄρα σύνοιδεν ὁ Ἀρίσταρχος; δύναται δὲ καὶ ἐνσύζυγον εἶναι τὸ λεγόμενον, πολλαχοῦ δὲ μεμερίσθαι καὶ εἰς διχορείαν τὸ λοιπόν, ὥστε εἰς δώδεκα διαμεμερίσθαι.* ad 375 *εἴσθεσις ἑτέρα μέλους μονοστροφικοῦ, διαιρεθέντος τοῦ χοροῦ — ἐντεῦθεν δὲ Ἀρίσταρχος ὑπενόησε μὴ ὅλου* (vulg. *ὅλα*) *τοῦ χοροῦ εἶναι τὰ πρῶτα.* cf. ad 401 schol. ad 443 *εἴσθεσις ἑτέρου μέλους προῳδική, διαιρεθέντος αὖθις τοῦ χοροῦ καὶ τοῦ μὲν προῳδὴν ᾄσαντος, τοῦ δὲ ἀντιστροφήν — δύνανται πάντες οἱ κατὰ χορὸν ἀλλήλοις παρακελεύεσθαι καὶ μὴ εἰς ἀμοιβαῖα διαιρεῖσθαι. ἀλλὰ τοῦτο εἰς οὐδὲν φαίνοιτο ἂν οἰκονομούμενος.* Von einer Eintheilung des Chores in Halbchöre und Einzelstimmen spricht auch der Grammatiker in Cramers Anecd. Paris I. p. 3 sq. bei Mein. fragm. Com. II, 2 p. 1242 doch mit dem sonderbaren Zusatz, dass man die Choreuten in dem letztgenannten Fall Hypokriten genannt habe: *διαιρεθεὶς δὲ ὁ χορὸς εἰς τμήματα δύο, ἡμιχόρια ὠνομάζετο, παραχρηστικῶς δὲ καὶ χορός· εἰ δὲ καθ' ἕνα ἐτέμνετο, ὑποκριταὶ ἐκαλοῦντο κοινῷ ὀνόματι, διὰ τὸ μὴ δύνασθαι μιᾷ κλήσει περιειλῆφθαι, ὡς ὁ χορὸς καὶ τὰ ἡμιχόρια.* Eine Trichorie, in welcher die Satyrn fünfstimmig singen, statuirt Hermann ad Eur. Cycl. v. 359.

meinsamen Anruf an die Götter. Ebenso hat man auch einzelne Stimmen der Choreuten wahrgenommen und häufig die Bemerkung bestätigt gefunden, dass Mitglieder des Chores nach einander singen, wie Homer schon von den Musen sagt, ἀμειβόμεναι ὀπὶ καλῇ, worauf dann zum Schluss ebenfalls öfters ein Gesammtchor eintritt. Ein evidenter Fall dieser Art ist von Böckh in den Schutzflehenden des Euripides nachgewiesen,[1]) wo der zum Schluss eintretende Pluralis, dem Singularis der einzelnen Chorstimmen gegenüber, meiner Meinung nach jeden Zweifel an der Richtigkeit dieser Auffassung beseitigt, vieler andrer Beispiele zu geschweigen, in denen sich der Scharfsinn und das feine Gefühl unsrer Kritiker auf so bewundernswerthe Weise documentiren.

Eine andre Frage ist es nun freilich, ob das bisher befolgte Princip dieser Abtheilungen durchweg zu billigen ist und diese wird, glaube ich, verneint werden müssen. Es ist bekannt, dass es ein Fragment des Menander aus der ἐπίκληρος dieses Dichters giebt, in welchem gesagt wird, nicht alle Choreuten sängen mit, sondern zwei oder drei, die hintersten im Chor, pflegten lautlos dabei zu stehn.[2]) War dies aber bei den Gesängen Sitte, die der Chor in seiner Gesammtheit und im Stehen ausführte, so lässt sich mit der grössten Bestimmtheit annehmen, dass jene stummen Choreuten gewiss nicht zu den Einzelgesängen gebraucht wurden. Schon Böttiger war aufmerksam auf diese Stelle geworden, machte aber einen so ungeschickten Gebrauch davon, dass Böckh seine Interpretation mit gerechter Verwunderung zurückwiess. Dieser gab den Worten des Dichters statt dessen, wie bekannt, die Auslegung, dass zur Zeit des Menander, wo die Choregen bereits in ihren Leistungen sehr sparsam geworden waren, Statisten in den Chören aufgetreten wären, die nicht singen konnten, und sprach dabei seine Ueberzeugung aus, dass ein solches Verfahren in der Blüthezeit der Republik keine Anwendung gefunden hätte. Damals habe jeder Choreut mitgesungen.[3]) Diese Meinung ist, meines Wissens, allgemein angenommen und es scheint fast, als ob man die Eintheilung der Chorstimmen unter die einzelnen Mitglieder des Chores nur dann für richtig hält, wenn diese allzumal nach einander singend beschäftigt worden sind. Trotz dem kann ich mich eines Gefühls von Unsicherheit bei dieser Interpretation der Menandrischen Stelle nicht erwehren. Zunächst kommt es mir so vor, als hätten die Choregen nichts Bedeutendes ersparen können, wenn sie jene zwei oder drei Choreuten nicht singen liessen, denn erhalten

1) trag. gr. princ. p. 77.
2) bei Meineke p. 61.
3) trag. gr. princ. p. 91 sq.

und kleiden mussten sie sie doch und der Tanzunterricht wurde ihnen nicht geschenkt. Zweitens bin ich überzeugt, dass man jene Statisten nicht ans Ende, sondern in die Mitte des Chors gestellt hätte, ins *ὑποκόλπιον*, wo die verachteten Plätze der *λαυροστάται* waren. In der letzten Reihe standen vielmehr, wenn wir dem Hesychios glauben dürfen, die *ψιλεῖς* [1]) und bei den Lacedämoniern waren diese Plätze gerade gesucht. [2]) Mit Recht. Denn diese *ψιλεῖς*, die Unbeschwerten, waren ohne Zweifel die besten Tänzer, von denen es vollkommen glaublich ist, dass sie nicht auch zugleich sangen, weil dies Beschäftigungen sind, die sich auf die Länge nicht mit einander vertragen. Sie werden daher auch wohl, wie es mir scheint, von der Zahl der Sänger ausgeschlossen werden müssen.

Was nun die Form des Stasimon angeht, so giebt Aristoteles nur die negative Bestimmung, dass es weder aus Anapästen noch aus Trochäen zu bestehn brauchte, d. h. weder aus anapästischen Dimetern, noch trochäischen Tetrametern und dies wird man auch der Regel nach in allen uns erhaltnen Tragödien bestätigt finden. Man trifft in denselben zwar systematische Composition, aber meistens nur bei den Jonikern, und auch diese noch *κατὰ σχέσιν*. Vorherrschend bleibt stets die strophische Form, die auch Aristoteles als die eigentlich charakteristische für alle Chorgesänge bezeichnet. [3]) Sie war zu tief mit dem Wesen der Chortänze verwachsen, als dass sie davon hätte getrennt werden können. Die stichische Composition im Dialog, die systematische in der Parodos und die strophische im Stasimon bezeichnen das Verhältniss dieser drei Theile der Tragödie nach der Art ihres Vortrages.

Ausserdem nennt uns Aristoteles noch zwei Gattungen von Gesängen, die, wie gesagt, zu seiner Zeit abgekommen zu sein scheinen und deren Ausführung jedenfalls grössere Schwierigkeiten hatte, wie die der eben genannten: die Gesänge *ἀπὸ σκηνῆς* und die *κόμμοι*. Die ersteren, die den sogenannten lyrischen Theil der scenischen Darstellungsweise ausmachten, scheinen vorzugsweise die Form der Monodie gehabt zu haben [4]) und waren eben deshalb von einem Chor weniger gut ausführbar, weil der mannigfache Wechsel von Harmonie und Tempo, wie

---

1) Hesych. *ψιλεῖς οἱ ὕστατοι χορεύοντες.*

2) Phot. p. 654, 15 und Suidas: *ψιλεύς, ὁ ἐπ᾽ ἄκρου χοροῦ ἱστάμενος, ὅθεν καὶ φιλόψιλος παρ᾽ Ἀλκμᾶνι ἡ φιλοῦσα ἐπ᾽ ἄκρου χοροῦ ἵστασθαι.* Schneider S. 199 vergleicht hiermit passend die *κρασπεδῖται* bei Xen. Hellen. III, 2, 16 und Plut. quaest. Symp. V, 5.

3) probl. XIX, 15 *τὰ μὲν ἀπὸ σκηνῆς οὐκ ἀντίστροφα, τὰ δὲ τοῦ χοροῦ ἀντίστροφα· ὁ μὲν γὰρ ὑποκριτὴς ἀγωνιστής. ὁ δὲ χορὸς ἧττον μιμεῖται.* cf. XIX, 30.

4) Phot. p. 274 *μονῳδία, ἡ ἀπὸ σκηνῆς ᾠδὴ ἐν τοῖς δράμασιν — μονῳδία λέγεται, ὅταν εἷς μόνος λέγει τὴν ᾠδὴν καὶ οὐχ ὁμοῦ ὁ χορός.*

Aristoteles sagt, dem Einzelnen leichter wird als dem Chor.[1]) Diese Soli waren jedenfalls der glänzendste Theil der alten Tragödie und das dithyrambenartige Ansehn, welches sie namentlich bei Euripides haben, lässt uns schliessen, dass der Sänger hier alle Kunstfertigkeit aufbieten musste, um durch den verschiedenartigsten Ausdruck zu fesseln und hinzureissen, ohne sich jedoch dabei von den begleitenden Blasinstrumenten, die seinen Vortrag unterstützten, zu entfernen.[2])

Endlich werden uns die *κόμμοι* genannt, ursprünglich, wie der Name zeigt, Klagegesänge zwischen dem Chor und den Scenikern,[3]) wie sie sich noch häufig in den Tragödien finden. Späterhin hat man diese Benennung auf sämmtliche Wechselgesänge des Chores und der Sceniker ausgedehnt, was in sofern nur gebilligt werden kann, als überhaupt der Inhalt der Lieder bei den vorliegenden Eintheilungen, dem Princip nach, nicht maasgebend sein kann. In den *κόμμοι* der alten Tragödie tritt nun allerdings wieder eine einfachere Form hervor, als in den Gesängen *ἀπὸ σκηνῆς*, wie in Allem, wobei der Chor betheiligt ist. Gleichwohl erscheinen sie doch meistens complicirter als die gewöhnlichen antistrophischen Gesänge des Chores und ihre Einübung muss ein tieferes Studium erfodert haben.[4]) Eben deshalb verschwanden sie ebenfalls mit dem Sinken der tragischen Kunst von der Bühne und in jenen Tragödien, in denen die Chorgesänge überhaupt den Charakter von zufälligen und jedenfalls unnöthigen Einschiebseln erhielten, eine Sitte, deren Begründer schon Agathon gewesen sein soll, in solchen Stücken

1) probl. XIX, 15 *μεταβάλλειν γὰρ πολλὰς μεταβολὰς τῷ ἑνὶ ῥᾷον ἢ τοῖς πολλοῖς.*

2) Arist. probl. XLIII. *διὰ τί ἥδιον τῆς μονῳδίας ἐστίν, ἐάν τις πρὸς αὐλὸν ἢ λύραν ᾄδῃ — ἡ μὲν οὖν ᾠδὴ καὶ ὁ αὐλὸς μίγνυνται αὐτοῖς δι᾽ ὁμοιότητα· (πνεύματι γὰρ ἄμφω γίνεται)· ὁ δὲ τῆς λύρας φθόγγος, ἐπειδὴ οὐ πνεύματι γίγνεται ἢ ἧττον αἰσθητὸν ἢ ὁ τῶν αὐλῶν, ἀμικτότερός ἐστιν τῇ φωνῇ· ἔτι ὁ μὲν αὐλὸς πολλὰ τῷ αὐτοῦ ἤχῳ καὶ τῇ ὁμοιότητι συγκρύπτει τῶν τοῦ ᾠδοῦ ἁμαρτημάτων· οἱ δὲ τῆς λύρας φθόγγοι ὄντες ψιλοὶ καὶ ἀμικτότεροι τῇ φωνῇ, καθ᾽ ἑαυτοὺς θεωρούμενοι καὶ ὄντες, αὐτοῖς συμφανῆ ποιοῦσι τὴν τῆς ᾠδῆς ἁμαρτίαν, καθάπερ κανόνες αὐτῶν. πολλῶν δὲ ἐν τῇ ᾠδῇ ἁμαρτανομένων, τὸ κοινὸν ἐξ ἀμφοῖν χεῖρον γίγνεται.* Auf die Schwierigkeit eines Gesanges dieser Art im Orestes hat Hermann neuerdings aufmerksam gemacht und ihn deshalb dem Protagonisten gegeben praef. ad Orest. XVI. Dass sie vorzugsweise von Euripides ausgebildet wurden, geht aus Arist. Ran. 849, 944 u. 1330 hervor.

3) Arist. l. c. *κόμμος δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς.* Ritter meint, Aristoteles würde geschrieben haben *τοῦ χοροῦ καὶ τῶν ἀπὸ σκηνῆς*, aber mit Unrecht. Schauspieler gab es nur *ἐπὶ σκηνῆς*, nicht *ἀπὸ σκηνῆς*. Ttetz. v. 64 (*κόμμος*) *κοινὸν χοροῦ σκηνῆς τε τυγχάνει λέγων.* cf. 63 *οὗτος δ᾽ ὁ κόμμος τοῦ χοροῦ τελῶν μέρος, Ὑποκριταῖς ἦν ὡς πολὺ συνηγμένος.*

4) vgl. namentlich bei Sophokles den ersten Chor im Oedipus auf Kolonos, bei Euripides den im Orestes 140 — 201 und 1245 — 1304 u. a.

wären auch Wechselgesänge zwischen dem Chor und den Scenikern gar nicht an ihrem Orte gewesen.

Dies sind die Theile der Tragödie. Dass es auch die der Komödie und im Wesentlichen die des Satyrspieles gewesen seien, sagt Aristoteles nicht, doch dies versteht sich von selbst, denn es gab keine andre Formen für das Drama. Auch die Komödie hatte, weil sie eine vollständige Parodie der Tragödie war, nicht nur ihren Prolog, dessen Erfinder man zur Zeit des Aristoteles schon nicht mehr kannte, ihr Epeisodion und ihre Exodos, sondern auch ihre Parodos, ihr Stasimon, ihre Gesänge *ἀπὸ σκηνῆς* und ihre *κόμμοι*,[1]) wobei zu bemerken ist, dass sich die trochäische Gestalt der Parodos, die man in den vorliegenden Tragödien vermisst, in der Komödie findet,[2]) und dass man ausserdem zu diesem Zweck auch jambische Tetrameter gebrauchte.[3]) Die Komödie hatte aber noch mehr, nämlich ihre Parabase.

Die Parabase, die wir oben bereits als die Wurzel der Komödie kennen lernten, bekam ihren Namen davon, dass der Chor, wie ein alter Erklärer des Aristophanes sagt, seine bisherige Stellung aufgab und sich gegen die Zuschauer wandte, während er bis dahin gegen die Scene gekehrt gewesen war,[4]) denn der Dichter nahm sich jetzt die Freiheit, dem Publicum Dinge zu sagen, die nicht immer in Verbindung mit dem Stücke standen und unterbrach die Handlung desselben auf einige Zeit. Damit wurden zugleich eine Anrufung an die Götter und altherkömmliche Spottreden gegen einzelne Bürger verbunden. Für ein so ungleichartig zusammengesetztes Ganze hatten die Komiker, vielleicht, um ihm von technischer Seite zu ersetzen, was man in ästhetischer Hinsicht vermisst, eine Form geschaffen, die an Strenge und Schönheit zu dem Gelungensten gehört, was sie hervorgebracht haben, denn die widersprechenden Wendungen des Gedankens werden durch die verschiedenartigen Metra in einen

---

1) Wenn Ttetzes in seinem Gedicht *περὶ κωμῳδίας* nur vier Theile nennt, *πρόλογος*, *ἐπείσοδος*, *ἔξοδος* und *χορικόν*, die auch in der Vit. Arist. bei Mein. hist. Com. I. p. 546 und fragm. Com. II, 2, 1240 vorkommen, so verbessert er sich in sofern selbst, als er V. 176 *περὶ τραγ.* wenigstens noch von *ἐπιπάροδος*, *στάσιμον* und *ὄρχημα* spricht, doch wozu solche Zeugnisse, da die Sache selbst redet? —

2) Acharn. 204 ff. cf. schol. ad h. l. equ. 247 schol. ad h. l. pax 301 — 8.

3) vesp. 230—47 cf. schol. ad 270 Lysist. 274—55 eccles. 285—88.

4) schol. ad Ar. equ. 512 *ἑστᾶσι μὲν γὰρ κατὰ στοῖχον οἱ χορευταὶ πρὸς τὴν ὀρχήστραν ἀποβλέποντες· ὅταν δὲ παραβῶσιν, ἐφεξῆς ἑστῶτες καὶ πρὸς τοὺς θεατὰς βλέποντες τὸν λόγον ποιοῦνται.* hypoth. ad Ar. Nub. *ὁ χορὸς κωμικὸς εἰσήρχετο ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ, τῷ νῦν καλουμένῳ λογείῳ. καὶ ὅτε μὲν πρὸς τοὺς ὑποκριτὰς διελέγετο, εἰς τὴν σκηνὴν ἑώρα· ὅτε δὲ ἀπελθόντων τῶν ὑποκριτῶν τοὺς ἀναπαίστους διεξῄει, πρὸς τὸν δῆμον ἀπεστρέφετο.* cf. Kolster de parab. p. 13.

so schlagenden Gegensatz gebracht, dass man etwas vermissen würde, wenn ein Stück darin seine andre Stellung hätte, trotz dem, dass nur die Folge, keinesweges die Anzahl der einzelnen Gesänge festgestellt ist.

Die Parabasis zerfiel, wenn sie vollständig war, in zwei grosse Theile. Die Form des ersteren war freier und ungebundener. Es herrschte darin weder ein vorherbestimmtes Metrum, noch eine festgesetzte Anzahl von Versfüssen. Die einzelnen Lieder, aus der er gebildet wurde, gehörten, nach dem Ausdruck der Grammatiker, unter die *ἀπολελυμένα.* Der zweite Theil dagegen war in sich geschlossner, fester und bis auf die Anzahl einzelner Verse bestimmt. Hier fand Wiederholung und Rundung der Glieder statt. Seine Gesänge waren daher, wie die Grammatiker sagen, *κατὰ σχέσιν* componirt, d. h. sie offenbarten ein feststehendes Verhältniss ihrer Glieder.[1]) Beide Theile ergänzten einander, doch haben die Dichter nicht immer von diesem Vortheil Gebrauch gemacht, sondern, wenn es die Umstände mit sich brachten, auch nur einzelne Stücke daraus in eine passende Stelle der Komödie verflochten. Wie dies aber auch immer geschehn mag, so ist die Reihenfolge der einzelnen Gesänge stets dieselbe geblieben. Hier hat man sich keine Abweichungen von der Regel erlaubt.

Was nun freilich in der Parabasis als nothwendig, was als entbehrlich anzusehn sei, darüber hat man bis jetzt noch keine genügende Untersuchung angestellt. Kolster, der in seiner übrigens sehr dankenswerthen Schrift über diesen Gegengenstand, sämmtliche parabatische Gesänge bei Aristophanes zu diesem Zwecke durchgeht, kommt zu dem sonderbaren Resultat, dass alle andern Theile hätten fehlen können, nur nicht das *ἐπίῤῥημα,* jene Anzahl von trochäischen Tetrametern aus dem zweiten Theil.[2]) Aber wer kann im Ernst glauben, dass die Griechen diesen rein accessorischen Theil, denn dass er dies war, sagt ja schon der Name, zum einzig unentbehrlichen Stück gemacht hätten? — Heisst es nicht, mit dem Criterium für das Wesen einer Sache sein Spiel treiben, wenn man aus den vorliegenden Beispielen auf numerischem Wege zu ergründen sucht, woran sie eigentlich erkannt werden soll? — Und dennoch kann man Kolster nicht den Vorwurf machen, dass er zu wenig Fälle beobachtete und sich dadurch täuschen liess. Im Gegentheil. Ich bin überzeugt, dass er zu viele hieher zog und eben deshalb zu keinem richtigen Resultat gelangte. Wenn man alle Gesänge bei Aristophanes, die mit dem Inhalt des Stückes in keinem ge-

1) Heph. p. 132 Gaisf.
2) p. 30 Apparet denique, quamvis ferme partem posse abesse, et anapaestos et melica, et epirrhema solum sufficere ad constituendam parabasim cf. p. 47.

nauen Zusammenhange stehn und dabei die Form von einzelnen Stücken der Parabase haben, für diese selbst nimmt, so kann man mit demselben Recht behaupten, die Parabase habe auch in blossen antistrophischen Gesängen bestanden, ohne epirrhematische Anhängsel, und dann ist man auf dem geraden Wege, den Unterschied zwischen Stasimon und Parabase aufzuheben. So viel ist gewiss, wir müssen vorher das Criterium der Parabase kennen, ehe wir daran gehn, sie in den vorhandnen Stücken nachzuweisen; sonst werden wir dem Spiel des Zufalls zum Raube.

Und was kann das Criterium für die Parabase im weiteren Sinne des Wortes anders sein, als eben die Parabase im engern Sinne? jene sogenannten Anapästen, die der Chor fast regelmässig mit den Worten einleitet, dass er jetzt seine bisherige Stellung aufgeben und dem Publicum näher treten wollte? — Alles andre konnte fehlen, nur dies Stück nicht, denn es war ja die eigentliche Parabase, die Angel und der Stützpunkt des Ganzen, der Ort, an dem der Dichter von sich selber sprach, von der Tendenz seines Stückes, seinem frühern Schicksal und Verhältniss zum Publicum. Was diesem unmittelbar folgt und vorhergeht, ist entbehrlich und, wie wir sehn, oft genug weggeblieben. Aber auch der ganze zweite Theil ist entbehrlich, denn er enthält Dinge, die dem Zweck der Parabase nicht nothwendig sind, eine Anrufung an die Götter und Neckereien gegen die Anwesenden. Mag es sein, dass dies der ältere Theil der Parabase war, und dass, wenn die Stücke des Susarion, wie wir oben vermutheten, einen Prolog in der Form hatten, wie er bei Thespis gefunden werden mochte, eben hierdurch die Anapästen der Späteren unnöthig geworden wären. Bei Aristophanes und seinen Zeitgenossen wenigstens ist die eigentliche Parabase das wesentliche Stück und wir würden in den Thesmophoriazusen, wo man ausserdem nur noch das μακρόν und ἐπίῤῥημα findet, auch selbst diese beiden Gesänge entbehren können, da die Anapästen allein sowohl ihrem Charakter gemäss, als nach der ausdrücklichen Andeutung des Dichters zur Parabase genügen würden.

Dies zugegeben, können wir überhaupt nur in sieben Stücken des Aristophanes von einer Parabase sprechen. Vollständig ist sie in den Wespen und Vögeln vorhanden. Ohne Kommation sieht man sie, wie Kolster bereits bemerkt hat, in den Acharnern, im Frieden und in den Tesmophoriazusen, weniger deshalb, weil in diesen Stücken anapästische Tetrameter den Uebergang bilden, denn sonst dürfte man auch in den Rittern (V. 498) kein Kommation annehmen, als vielmehr, weil die zum Uebergang gebrauchten Anapästen von zu geringem Umfange sind; das Makron vermisst man in den Rittern und in den Wolken, das Epirrhema und Antepirrhema abermals im Frieden, den ganzen zweiten Theil mit Ausnahme des Epirrhema ebenfalls in den Tesmophoriazusen. Der erste Gesang des auftretenden Chores

in den Fröschen ist, wie Kolster richtig sagt, keine Parabase, denn die Anapästen haben nicht den Charakter, der dazu erfodert wird; auch würden sie gar nicht am rechten Orte stehn, denn vorher und nachher gehn antistrophische Gesänge, wie man sie wohl im zweiten Theil der Parabase findet, aber nicht im ersten. Aber auch der spätere Gesang des Chores, V. 674—737, ist keine Parabase, für die ihn Kolster nimmt, denn hier fehlen die Anapästen ganz und gar.

Wir wollen nun die einzelnen Theile der Parabase durchgehn und ihren Inhalt, ihre Form und ihr Verhältniss zu einander näher besprechen, wobei wir, der Sache gemäss, nicht mit dem ersten, sondern mit dem wichtigsten Stücke beginnen, mit der Parabase im engern Sinne des Wortes. Sie steht, wie gesagt, mit der Person des Dichters und dem Stücke im engsten Zusammenhange und alle andern Zwecke politischer oder ästhetischer Art sind dieser Tendenz untergeordnet. Die alten Dichter verschmähten es, im Bewusstsein ihres Werthes, nicht, ihre Verdienste selbst hervorzuheben, und wennschon Aristophanes sagt, der Dichter, der vors Publicum hinträte, um sich selbst zu loben, verdiene Ruthenstreiche von den Mastigophoren, so würde ihm doch diese Strafe zuerkannt werden müssen, denn Selbstlob ist der gewöhnliche Inhalt seiner Parabasen. So ist es in den Acharnern, in den Wespen, in den Wolken, in den Rittern, im Frieden. Ueberall zeigt der Dichter dem Publicum, wie sehr er sich um die komische Kunst verdient gemacht habe, indem er alles Plumpe, Alberne und Gemeine, was sich in den Stücken seiner Vorgänger fand, aus den seinigen verbannte und durch unerschöpfliche Erfindsamkeit, wie durch sprudelnden Witz, seine Komödie zu einer Höhe erhoben habe, die selbst die Aufmerksamkeit des Königs von Persien auf sich gezogen hätte. Ebenso hebt er seine Verdienste um den Staat hervor, dass er die grössten Demagogen seiner Zeit mit keckem Muth angegriffen, mit unerschütterlicher Beharrlichkeit verfolgt und gestürzt, aber es dennoch verschmäht habe, sie nach ihrem Fall noch zu verhöhnen, dass er überall als ein Vertheidiger des Rechten und wahrhaft Schönen, wie der guten Sitte, aufgetreten sei, dass er es sich aber vor allen Dingen habe angelegen sein lassen, nur mit bedeutenden Gegnern zu kämpfen. Denn der Kampf mit geringeren Männern gehört nicht auf die Bühne und ist des Dichters unwerth. Hieran schliesst sich dann wohl die Klage über ein durchgefallenes Stück, oder die über den Undank des Publicums gegen die Komödiendichter überhaupt. Aristophanes verweist den Athenern ihren Stumpfsinn und ihre Anmassung, wenn sie einen Dichter wie ihn, von dem sie doch eigentlich erst gelernt hätten, was in der Komödie guten Rechtens sei, sich zu verurtheilen unterständen. Dies gilt meistens von solchen Stücken, in denen der Chor aus Bürgern bestand, oder wo der Dichter die Maske

desselben in der Parabase nicht weiter berücksichtigt. Dagegen rechtfertigt er die Wahl eines Chores von Frauen in den Thesmophoriazusen, den von Vögeln in dem gleichnamigen Drama und spricht sich auf diese Weise zugleich über die Tendenz der beiden Stücke auf eben so sinnreiche, als überraschende Weise aus.

Dieser Theil der Parabase führt vorzugsweise den Namen der Anapästen und behielt denselben auch, wie Pollux bemerkt, wenn er in einem andern Metrum als in dem anapästischen geschrieben war. [1]) Wir haben mehre Fälle, wo dies zutrifft. Die Parabase in den Wolken ist aus Eupolideen componirt, desgleichen die aus dem Pädarion des Platon und die aus den Bapten des Eupolis. Eupolis hatte in seinen *ἀστράτευτοι* das Cratineum und Kolsters Vermuthung scheint wohl gegründet, wenn er annimmt, dass ein guter Theil der überlieferten Fragmente, die in diesem oder verwandten Metris geschrieben sind, aus den Parabasen der Komiker entnommen wurden. [2]) Ich möchte noch weiter gehn. Ich möchte behaupten, dass das Aristophaneum, das Cratineum, das Eupolideum, das Pherecrateum und das Platonium, die von Komikern ihre Namen erhalten haben, deshalb so genannt wurden, weil diese Dichter sie vorzugsweise in der Parabase gebrauchten, denn hier waltete, wie wir sahen, die Subjectivität des Dichters unumschränkt und dieser wird sich gewiss in der Form ausgesprochen haben, die ihm die liebste war und in der er am meisten excellirte. Daher nimmt Aristophanes den von ihm benannten anapästischen Tetrameter, Pherekrates sein Pherecrateum in neuer Gestalt, und macht dabei das Publicum auf diese seine Erfindung aufmerksam. [3]) Im Uebrigen herrschte hier, so viele Freiheiten sich die Dichter auch in der Behandlung des Verses erlauben mochten, die Composition *κατὰ στίχον*.

Die beiden Theile, die mit der Parabase unmittelbar verbunden sind, das *κομμάτιον* (eine alte Benennung dieses Stückes, deren sich schon Eupolis bediente) [4]) und das *μακρόν*, stehn zu ihr in einem durchaus untergeordnetem Verhältniss. Das *κομμάτιον* bildet den Uebergang von der Handlung des Stückes zu der Episode, die die Parabasis darin abgiebt, und enthält daher entweder einen Nachruf an die Schauspieler, die an dieser Stelle die Scene verlassen, so in den Wolken, oder damit verbunden

---

1) IV, 112 *ἡ δὲ παράβασις, ὡς τὸ πολὺ μὲν ἐν ἀναπαίστῳ μέτρῳ. εἰ δ' οὖν καὶ ἐν ἄλλῳ, ἀνάπαιστα τὸ ἐπίκλην ἔχει.*

2) p. 27.

3) Heph. p. 102 *τὸ ἐκ τῶν ἀντισπαστικῶν καταληκτικῶν διμέτρων δικατάληκτον, ὃ Φερεκράτης ἑνώσας, σύμπτυκτον ἀνάπαιστον καλεῖ ἐν τῇ Κοριαννοῖ*

ἄνδρες πρόσχετε τὸν νοῦν
ἐξευρήματι καινῷ
συμπτύκτοις ἀναπαίστοις.

4) Heph. p. 132.

eine Auffoderung an den Chor, die bisherige Stellung aufzugeben, wie man aus den Rittern und den Wespen ersieht,[1]) oder, wenn in der Parabase eine neue Person hinzutritt, die sich an die Spitze des Chores stellt, eine Begrüssung derselben, so z. B. in den Vögeln. Eupolis soll in seinen Stücken sogar die Geister von grossen Abgeschiednen aus der Unterwelt citirt haben, um dem Publicum seine politischen Neuerungen recht eindringlich zu machen.[2]) Da wird ein sehr feierliches Kommation nicht gefehlt haben. Das *μακρόν* dagegen enthält eine Steigerung des Gedankens, der der Parabase zu Grunde liegt. Hatte der Dichter daher von seinen Vorzügen gesprochen, so foderte er zum Schluss seine Gegner heraus, es mit ihm aufzunehmen, so in den Acharnern und im Frieden; hatte er dem Publicum seine Undankbarkeit gegen die Dichter verwiesen, so ermahnte er dasselbe, sich zu bessern; hatte der Chor auf sinnreiche Weise seine symbolische Bedeutung hervorgehoben und erklärt, so endete er mit Versprechung seiner Wohlthaten, wie in den Vögeln; hatte er sich endlich gegen das Publicum in eine Art von Opposition gesetzt und sich über dasselbe erhoben, so schloss er mit den ausgelassensten Schmähungen. So in den Thesmophoriazusen.

Der Inhalt bestimmte die Form. Wenn das *κομμάτιον* einen blossen Uebergang zur Parabase machen sollte, so bestand es aus demselben Metrum, wie die Parabase oder auch zur zweiten Hälfte aus einem andern. Der erste Fall kommt bei Aristophanes in den Rittern und bei Pherekrates in der Korianno[3]) vor, der zweite in den Wespen. Beide Metra waren zur Schwen-

---

1) Daher nennt es der Scholiast zu den Wespen passend ein *προκήρυγμα τῆς παραβάσεως*.

2) Platon. *περὶ χαρακτήρων* p. XI. Kust. *ἐν τῇ παραβάσει φαντασίαν κινοῦσιν οἱ λοιποί, ταύτην ἐκεῖνος ἐν τοῖς δράμασιν ἀναγαγεῖν ἱκανὸς ὢν ἐξ ᾅδου νομοθετῶν πρόσωπα καὶ δι' αὐτῶν εἰσηγούμενος ἢ περὶ θέσεως νόμων ἢ καταλύσεως*, eine Stelle, deren Corruption freilich zu Tage liegt cf. Mein. fr. Com. I. p. 107.

3) Kolster hat ganz Recht, wenn er das Fragment bei Hephästion p. 102 in das Kommation setzt, aber auch Gaisford, wenn er behauptet, dass Pherekrates dies Metrum in der Parabase selbst beibehalten hat; sonst wäre die Benennung des *ἀνάπαιστος σύμπτυκτος* grundlos. Daher sagt schon der Scholiast zu Hephästion bei den Worten: *σύμπτυκτον ἀνάπαιστον· οὐχ ὅτι ἐξ ἀναπαίστου σύγκειται, ἀλλ' ἔοικεν ἐν παραβάσει αὐτῷ κεχρῆσθαι ὁ Φερεκράτης μετὰ τὸ κομμάτιον, ἐν τῷ καλουμένῳ ἀναπαίστῳ, καὶ εἰ μὴ ἀναπαιστικὸν εἴη τὸ μέτρον.* Vermuthlich unterschieden sich aber die Pherekrateen der Parabase von denen des Kommations dadurch, dass die ersteren, je zwei und zwei, zu einem Asynarteten verbunden waren, weshalb denn in der Mitte kein Wort zu enden brauchte, während die letzteren, stichisch behandelt, durch das Wortende von einander getrennt waren. Daher sagt Hephästion *τὸ ἐκ τῶν ἀντισπαστικῶν καταληκτικῶν διμέτρων δικατάληκτον, ὁ Φερεκράτης ἑνώσας σύμπτυκτον ἀνάπαιστον καλεῖ.* Hierdurch verschwinden Meinekes Einwürfe Fragm. Com. II, 1, 284. Was aber den Scholiasten zu Pind. Ol. IV.

kung der Züge, aus denen der Chor besteht, sehr geeignet. Enthielt das κομμάτιον dagegen ein besondres Lied, so nahm man dazu auch weniger flüchtige Rhythmen. Daher findet man in den Vögeln an dieser Stelle Glykoneen, in den Wolken Choriamben. Das Tempo war offenbar mehr gehalten, langsamer. Das μακρόν bildet hierzu den geraden Gegensatz. Wie Kolster richtig bemerkt hat, so bestand es nur in einer Verkürzung der Verse; es hatte keinen Wechsel des Rhythmus. War daher die Parabase in Tetrametern geschrieben, und dies scheint fast überall der Fall gewesen zu sein, so enthielt das μακρόν Dimeter und zwar eine ununterbrochene Reihe akalektischer Dimeter, die, wie die Grammatiker sagen, in Einem Athem gesungen wurden.[1]) Daher sein Name. Wenn wir daher das Kommation füglich mit unsrer Introduction vergleichen können, die ebenfalls in langsamerem Tempo geschrieben zu sein pflegt, wie der darauf folgende Satz eines Musikstückes, so entspricht das Makron unsrer Stretta, jener Art der Coda, in der ein beschleunigtes Tempo eintritt. Zugleich wird aus diesem Verhältniss klar, dass weder das Kommation noch das Makron der Parabase nothwendig zugehören.

Der zweite Theil der Parabase bestand in der Regel aus einer Strophe, Antistrophe und einer bestimmten Anzahl von Versen Eines Metrums, die gleichfalls wiederholt wurden. Diese Stücke waren so verflochten, dass die Antistrophe nicht unmittelbar auf die Strophe folgte, sondern erst, nachdem jene stichische Composition κατὰ σχέσιν dazwischengestellt war. Zum Schluss trat dann wieder die Responsion jener Verse ein, die man das Epirrhema nannte, also ein Antepirrhema. Der Inhalt dieser Lieder war, wie ihre Form, ein doppelter. In der strophischen Composition findet man entweder eine Anrufung an die Götter, oder der Chor singt sich selbst ein Loblied. Die erstgenannte Weise ist offenbar die ältere und tritt in ihrer Reinheit recht deutlich in den Rittern und in den Wolken hervor; die zweite gewahrt man in den Wespen, in den Acharnern und auch in den Vögeln, wo der Vogelgesang gepriesen und nachgeahmt wird. Das Epirrhema dagegen mit dem Antepirrhema war der eigentliche Ort, wo die Dichter dem Volke in ihrer Weise guten Rath gaben. Hier hörte man Klagen über schlechte Verwaltung des Staates, über Zurücksetzung verdienter Klassen der Gesellschaft, Neckereien und Schmähreden aller Art. Wenn der Chor daher auch an diesem Ort eine Erklärung seiner Maske giebt, wie in den Wespen, oder wenn er in dem

---

str. 7 angeht, den Hermann gegen Hephästion geltend macht (elem. doct. metr. p. 603) so glaube ich kaum, dass eine so späte und dunkle Autorität in dieser Sache etwas entscheidet.

1) Heph. p. 132 διὰ τὸ ἀπνευστὶ λέγεσθαι ἐδόκει εἶναι μακρότερον.

Charakter derselben bleibt, so geschieht dies stets mit einer entschieden ausgesprochnen politischen Tendenz. Die Beispiele dazu findet man in den Acharnern, in den Wespen, in den Wolken, in den Vögeln, in den Rittern, ja selbst in den Thesmophoriazusen, wo nur ein Epirrhema gefunden wird, ohne Antepirrhema und ohne antistrophische Gesänge. Die Parabase im Frieden enthält nur die Strophe mit der Antistrophe, aber eben deshalb auch nicht ihren unvermischten Inhalt. Der Dichter verbindet mit der Anrufung an die Muse zugleich die ausgelassensten Schmähungen gegen einzelne Personen.

Die Form dieser Gesänge war strenger, als die der Gesänge des ersten Theils, denn die sogenannte Ode war antistrophisch, das Epirrhema enthielt eine bestimmte Anzahl von Versen, in der Regel sechzehn, doch kommen auch zwanzig vor. Wie die Verse der Parabase den Namen der Anapästen führten, so hatten die des Epirrhema den der Trochäen. In der Regel waren es nämlich trochäische Tetrameter. In den *κόλακες* des Eupolis werden dagegen, wie Köster bereits bemerkt hat, choriambische Tetrameter an diesem Orte gefunden.[1] Die Dichter werden sich daher wohl so streng an das Metrum nicht gebunden haben.

Alles dies aber bestätigt die oben aufgestellte Behauptung, dass der Parabase eben nur die sogenannten Anapästen nothwendig waren. Die andern Theile sind entweder unselbständig ohne dieselbe, wie das Kommation und das Makron, oder sie sind unabhängig von ihm, wie der ganze zweite Theil. Aus dieser ihrer Beschaffenheit folgt denn auch, was man von jenen Gesängen zu halten hat, die ohne Zweifel parabatisch sind, ohne im eigentlichen Sinne des Wortes eine Parabasis zu enthalten. Es sind nämlich nichts als Wiederholungen selbständiger Theile aus der Parabasis. Sie kommen in den Aristophanischen Komödien gar häufig vor. So findet man den ganzen zweiten Theil der Parabasis in den Rittern wiederholt (V. 1263—79), im Frieden (1127—90), in den Vögeln (1058—1117) und ganz dasselbe sieht man in den Fröschen (674—737), nur mit dem Unterschiede, dass keine eigentliche Parabasis vorhergegangen ist. Die Strophe und Antistrophe sind mit einem einleitenden

---

1) de parabasi ein Schulprogramm aus Stralsund v. 1835. Die Vergleichung dieser Stelle mit dem Epirrhema in den Wespen V. 1071 setzt dies meines Erachtens ausser Zweifel. Man könnte aus der Hypothesis zu den Wolken schliessen, dass auch jambische Tetrameter gebraucht wurden, denn der Unterschied, den Kolster p. 46 zwischen *ἰαμβικός* und *ἰαμβεῖος* macht, ist durchaus unhaltbar, aber die ganze Stelle ist corrupt und möglicher Weise st. *ἰαμβεῖα ἀμοιβαῖα* zu schreiben. Dass der Verfasser bei *τετράμετρα* nur an Trochäen dachte, scheint mir gewiss zu sein. Dagegen mag Theopompos das von ihm benannte Metrum für die Trochäen substituirt haben s. Heph. p. 76 Gaisf.

Gesange wiederholt in den Acharnern (1143—73) und in den Wespen (1265—91). Eine bestimmte Anzahl von trochäischen Tetrametern findet man in den Wolken (V. 1115—30) und in den Ekklesiazusen (1155—62). Alle diese Theile konnte man wiederholen, weil sie eine gewisse Unabhängigkeit und deshalb eine Abgeschlossenheit der Form hatten. Das Kommation würde man weder für sich noch das Makron ohne die vorhergehende Parabasis haben wiederholen können. Diese aber, die Parabasis im engeren Sinne des Wortes, ist niemals wiederholt worden, eben so wenig, wie man jemals einen Prolog wiederholt hat.

Wir haben oben gesagt, dass die Parabase das Eigenthum der Komödie gewesen sei und die vorliegenden Stücke bestätigen diese Behauptung. Inzwischen wird uns von Pollux berichtet, dass auch die Tragiker von dieser Erfindung Gebrauch gemacht hätten, Euripides öfters, Sophokles selten, wie in seinem Hipponoos.[1]) Sie mögen indessen die Sache eingerichtet haben, wie sie wollten, so werden sie sich jedenfalls den Komikern nur hinsichts der Form genähert haben, ohne deshalb von allen Freiheiten Gebrauch zu machen, die dort in der Parabase herkömmlich waren und das Charakteristische dieser Gesänge scheint einestheils gewesen zu sein, dass ihr Inhalt mit dem Stück in keiner nothwendigen Beziehung gestanden hat, anderntheils dass sie in Anapästen geschrieben waren, wie die Parabase der Komiker. Sollte diese Vermuthung begründet sein, so lässt sich der Anfang einer solchen Neuerung bereits auf frappante Weise in einem Chor der Medea des Euripides V. 1077 — 1112 nachweisen und ganz derselben Art scheint auch das Stasimon zu sein, welches Sextus Empiricus aus dem Chrysippos anführt.[2])

---

1) Poll. IV, III. *τῶν δὲ χορικῶν ᾀσμάτων τῶν κωμικῶν ἕν τι καὶ ἡ παράβασις, ὅταν ἃ ὁ ποιητὴς πρὸς τὸ θέατρον βούληται λέγειν, ὁ χορὸς παρελθὼν λέγει ταῦτα. ἐπιεικῶς δὲ αὐτὸ ποιοῦσιν οἱ κωμῳδοποιηταί. τραγικὸν δὲ οὐκ ἔστιν, ἀλλ' Εὐριπίδης αὐτὸ πεποίηκεν ἐν πολλοῖς δράμασιν. ἐν μέν γε ταῖς Δαναΐσι τὸν χορὸν τὰς γυναῖκας ὑπὲρ αὐτοῦ τι ποιήσας παρειπεῖν, ἐκλαθόμενος, ὡς ἄνδρας λέγειν ἐποίησε τῷ σχήματι τῆς λέξεως τὰς γυναῖκας. καὶ Σοφοκλῆς δὲ αὐτὸ ἐκ τῆς πρὸς ἐκεῖνον ἁμίλλης ποιεῖ σπανιάκις, ὥσπερ ἐν Ἱππόνῳ.* Was hier von dem Versehn des Euripides gesagt wird, scheint mir nicht ganz sicher zu sein. Es ist bekannt, dass man in Frauenchören öfters das Masculinum findet, wo man, streng genommen, das Femininum erwarten sollte, aber dies erklärt sich schon hinlänglich daraus, dass die Rollen von Männern gegeben wurden.

2) adv. mathem. VI, 17 p. 360 vgl. Schneider S. 211, der wieder den Worten *στάσιμα, φυσικόν τινα ἐπέχοντα λόγον* eine ganz unrichtige Erklärung giebt.

IV.

Ueber Recitation, Gesang und Tanz.

Die Griechen haben für Alles, was scenische Darstellung genannt werden kann, ein Wort, welches ihre Eigenthümlichkeit in dieser Sphäre vollkommen bezeichnet und über den Unterschied des antiken und modernen Theaters ein helles Licht verbreitet; dies ist das Wort *διατίθεσθαι*, wenn man es buchstäblich übersetzen will: auseinanderlegen. Man sagte nicht nur von dem Schauspieler, der eine Rede oder einen Gesang vortrug: *ῥῆσιν διατίθεσθαι*, sondern auch von einem Tänzer *ὑπόρχημα διατίθεσθαι.* [1]) Dagegen gebrauchte man in beiden Fällen wieder von dem, der seine Sache schlecht gemacht hatte, das eben so charakteristische *ἀσχημονεῖν*. Er hatte eine üble Figur gespielt. Dies gewährt uns in die eigentliche Tendenz der griechischen Schauspielkunst einen tiefen Blick. Den Griechen war es nicht um das zu thun, was man heute vorzugsweise mit dem Namen „Spiel" bezeichnet; auch würden Maske und Kothurn in der Tragödie eine solche Absicht zum grossen Theil vereitelt haben. Sie wollten vielmehr, dass der Darstellende die einzelnen Momente seiner Aufgabe auseinander legte und successiv zur Anschauung brachte. War ihm dies gelungen, so hatte er den Beifall des Publicums errungen. Durch diese Auffassung gewann die scenische Darstellung ohne Zweifel einen eigenthümlich gehaltnen und plastischen Charakter, der selbst auf die Sprache des Dramas, namentlich auf die der Tragiker, nicht ohne Einfluss geblieben ist. Daher nämlich kommt jene Eigenthümlichkeit, dass die Dichter den äussern Verlauf der tragischen Handlung beinahe Schritt für Schritt mit beschreiben. Es tritt selten jemand auf, der nicht vorher angekündigt wird, es geht selten jemand ab, der es nicht vorher sagte. Die Personen des Chores beginnen keine Klage, kein Loblied, keinen Tanz, ohne dass eine Auffoderung dazu vorhergeht; selbst die einzelnen Theile desselben werden, wenn sie von besondern Mitgliedern des Chores gesungen wurden, wieder in besondrer Weise eingeleitet. Ebenso nahen sich die Personen der Scene nicht einander, ohne dass es der Dichter sagt. Wie sie sich friedlich oder feindlich einander gegenübertreten, ob sie sich umarmen oder von einander wegwenden, ob sie den Ausdruck der Freude oder des Schmerzes in ihrem Aeussern tragen, dies Alles beschreibt der Dichter und öfters sogar mit einer so grossen Umständlichkeit, dass man seine Worte seltsam finden müsste, wenn man nicht gewohnt

1) cf. Casaub. ad Athen. I. c. XVII. p. 52 de satyr. poesi p. 113.

wäre, die Griechen Alles aussprechen zu hören, was man bei neueren Dichtern entweder zwischen den Zeilen zu lesen hat, oder was auch dem Text in besondern Anmerkungen schon von dem Autor hinzugefügt wird.

Da nun aber den griechischen Schauspielern das Mienenspiel und jene feinere Nuancirung der Geberde gleich sehr durch die Schwerfälligkeit ihres Costums und ihrer Maske wie durch den grossen Umfang ihrer Theater unmöglich gemacht wurde, so lässt sich um so mehr erwarten, dass sie, mit der Lebhaftigkeit von Südländern ausgestattet und vorzugsweise mit plastischem Sinne begabt, nichts vernachlässigt haben werden, was die Handlung selbst dem blossen Auge verständlich machen konnte. Diese gewann ohne Zweifel unter ihren Händen bei aller Gemessenheit des tragischen Styls einen so gewaltigen Ausdruck von intensiver Kraft in allen ihren Momenten, dass der Zuschauer eine Reihe von ergreifenden Situationen und charaktervollen Gruppirungen an sich vorübergehn sah, zu denen die Worte nur einen Commentar lieferten. Dies geht unzweifelhaft aus den vorliegenden Tragödien hervor. An manchen Stellen werden wir freilich, um zu dieser Einsicht zu gelangen, die Interpretation noch dem eigentlichen Wortsinne um ein gutes Stück annähern und uns überhaupt mehr und mehr von jener Erklärungsweise der dramatischen Sprache lossagen müssen, die Vieles für dichterische und rednerische Figur hält, was in der That nur der energische Ausdruck der Sache selbst ist. So sieht zwar ein jeder ein, wie treffend die Handlung durch die Geberde ausgedrückt wurde, wenn Antigone die ganze Zeit über, dass der Wächter ihre Anklage umständlich begründet, ihre Blicke starr auf den Boden heftet und nicht eher erhebt, als bis sie von Kreon angeredet wird,[1]) ebenso, wenn Odysseus bei Euripides die leidenschaftlichen Klagen und Bitten der Hekabe mit keiner Bewegung erwidert, sondern abgewandt, auch den rechten Arm in seinen Mantel gehüllt, ihr regungslos gegenübersteht,[2]) aber es ist, wie oben bereits bemerkt wurde, nicht allgemein anerkannt, dass sich der Chor im König Oedipus vor dem Teiresias auf die Kniee wirft, indem dieser im Begriff ist, die Scene wieder zu verlassen,[3]) noch dass Elektra sich bei Sophokles im Augenblick der höchsten Verzweiflung vor der Thür ihres väterlichen Hauses zu Boden wirft, von wo aus sie, jeder articulirten

1) V. 441 *σὲ δὴ, σὲ τὴν νεύουσαν ἐς πέδον κάρα,*
φὴς, ἢ καταρνῇ μὴ δεδρακέναι τάδε;

2) Hec. 342 *ὁρῶ σ', Ὀδυσσεῦ, δεξιὰν ὑφ' εἵματος*
κρύπτοντα χεῖρα, καὶ πρόσωπον ἔμπαλιν
στρέφοντα, μή σου προσθίγω γενειάδος.
θάρσει· πέφευγας τὸν ἐμὸν ἱκέσιον Δία.

3) V. 326.

Aeusserung ihres Schmerzes unfähig, die Tröstungen des Chores mit dumpfem Aechzen beantwortet.[1]) Eben so wenig scheint es mir zweifelhaft, dass Kreon in der Antigone, den Leichnam des Hämon auf seinen eignen Armen, die Scene wieder betritt, wie der König Lear die Leiche Cordeliens nicht aus seinen Händen lassen kann, dass Adrast in den Schutzflehenden des Euripides so lange an der Schwelle des Tempels der Demeter und Persephone niedergeworfen bleibt,[2]) bis ihn Theseus anredet und Andres. Dies sind Einzelheiten, aber sie werden genügen, um zu zeigen, dass sich von diesem Gesichtspunkt aus noch mancherlei anders und vielleicht der Sache angemessner auffassen lässt, als es bisher geschehn ist.

Dasselbe Princip, welches hier bei den einzelnen Situationen ersichtlich ist und jede Scene, ja jeden Moment der tragischen Handlung zu einem plastischen Kunstwerke erhebt, hat ohne Zweifel auch die Gruppirung durchdrungen und wo gäbe es eine Bühne, die so ganz für malerische und architektonische Anordnung geschaffen wäre, wie die griechische? — Die Scene, die sich wie ein Berg hinter der Orchestra erhebt, die sprechenden Personen auf derselben, die schon durch ihre Stellung dem Chore in einer Weise äusserlich übergeordnet erscheinen, wie es der innern Bedeutung nach die Herrscher dem Volke, die Heroen den Menschen gegenüber waren, die breite Hinterwand mit den begrenzenden Periakten, die Thymele in der Mitte der Orchestra, Alles dies trägt so ganz das Gepräge einer künstlerisch durchdachten Anordnung, dass man nicht zweifeln kann, die Griechen werden in diesem Sinne auch jede Gruppirung von der Fläche, auf die sie in unserm Theater zu ihrem grössten Nachtheile verwiesen ist, losgelöst und alle Vortheile benutzt haben, die ihnen der architektonische Charakter ihrer Scene gewährte. Denn gerade die Fläche ist es, die alle Bewegungen auf der Scene einander gleich macht und ihnen von vorne herein den plastischen Charakter nimmt oder wenigstens erschwert. Ein Chor, der sich zu beiden Seiten der Scene aufstellt und mit den handelnden Personen auf gleichem Boden steht, gewinnt mehr den Charakter von Statisten und allerhand zufälligen Persönlichkeiten, wie den eines integrirenden Theiles der Handlung. Das Auftreten der einzelnen Schauspieler selbst verliert alles Gewicht, alle plastische Bedeutsamkeit, wenn sie sämmtlich auf ebner Fläche und jeder auf dieselbe Weise die Bühne betreten. Welche Mannigfaltigkeit bot dagegen die griechische Scene dem Künstler dar, wo ein verschiednes Auftreten möglich war? —

1) V. 818 *ἀλλὰ τῇδε πρὸς πύλῃ*
παρεῖσ᾽ ἐμαυτὴν, ἄφιλος αὐανῶ βίον.

2) V. 22, wo man das *κεῖται* ändern will.

Und in viel höherem Grade gilt dies noch von jenen Prachtzügen, die das griechische Drama liebte. Wer zweifelt daran, dass eine Procession, die einen Berg hinanzieht, einen ungleich schöneren Anblick darbietet, als eine solche, die sich in der Ebne fortbewegt? Dass ein Chor, der sich um den Mittelpunkt eines Altars oder eines Grabmals versammelt und hier seine Tänze ausführt, ungleich schöner gruppirt werden kann, als ein andrer, der nur die ununterbrochene Breite der Scene zu seinen Bewegungen benutzt? — Dies Alles aber sind Vortheile, die die griechische Bühne dem Künstler von selbst darbot. Sie geben uns nur die Grundzüge zu einem Gemälde, dessen reicher Farbenglanz mit dem Moment, der es hervorbrachte, sogar bis auf die Erinnerung daran erloschen ist.

Wenn nun die ganze Darstellungskunst der Griechen durch diese Mittel eine andre Richtung nahm, als die des heutigen Schauspieles, so hatten die griechischen Schauspieler noch vor den unsrigen einen grossen Vortheil voraus, der ihnen freilich unentbehrlich, bei den unsrigen dagegen unersetzlich ist; sie waren nämlich insgesammt Sänger, und sie mussten es sein, denn nicht nur die sogenannten Gesänge ἀπὸ σκηνῆς und die κόμμοι erfoderten in diesem Punkt einen hohen Grad von Ausbildung, sondern auch die Trochäen, die Anapästen, selbst die Jamben wurden zum Theil gesungen, und die, welche nicht gesungen wurden, waren melodramatisch componirt und wurden zur Begleitung eines Saiteninstruments gesprochen. Die Tragödie kannte, wie sich mit ziemlicher Bestimmtheit nachweisen lässt, nur diesen Wechsel zwischen der durchgeführten musikalischen Composition und dem Melodram, und glich in sofern der italienischen Oper, wo die Recitative, die die grösseren Musikstücke mit einander verbinden, ebenfalls nur durch Saiteninstrumente begleitet zu werden pflegen und wo das volle Orchester nur bei denjenigen Parthien angewandt wird, in denen eine strengere rhythmische Behandlung vorherrscht. In der Komödie dagegen ist wahrscheinlich weit mehr und vielleicht auch ohne alle musikalische Begleitung gesprochen worden, wie bei uns in der sogenannten romantischen Oper, wo der Dialog die Musikstücke mit einander verbindet.

Da indessen dieser Punkt noch nicht genügend ermittelt und festgestellt ist, so werden wir die Zeugnisse der Alten beibringen müssen, um zu berichtigen, was die Neueren darüber gesagt haben. Das Wichtigste unter ihnen ist der Ausspruch des Plutarch, auf den bereits Tyrwhitt in seinen Anmerkungen zur Poetik des Aristoteles aufmerksam machte, dass nämlich Archilochos die rhythmische Behandlung der jambischen Trimeter erfunden und dieselben zuerst theils zur Begleitung eines Saiteninstrumentes gesprochen, theils gesungen habe. Von ihm hätten dann, setzt Plutarch hinzu, die Tragiker die Behandlung dieses Verses auf

die angegebne Weise angenommen. [1]) Auch Lucian bestätigt, dass die Jamben in der Tragödie stellenweise gesungen worden sind [2]) und von dem Delier Phillis erfahren wir, dass man zwei verschiedne Instrumente hatte, um den Vortrag damit zu begleiten, die Jambüken, auf denen die gesungnen Jamben, die Klepsiamben, mit denen die gesprochnen Jamben accompagnirt wurden. [3]) Ein solches Melodram führte bei den Griechen den Namen *παρακαταλογή*, d. h. ein Sprechen zur Musik [4]) und scheint nicht allein bei den Jamben, die den Dialog bildeten, angewandt worden zu sein, sondern auch hier und da in den Gesängen *ἀπὸ σκηνῆς* stattgehabt zu haben. Aristoteles wirft nämlich in seinen Problemen die Frage auf, warum die Parakataloge in den Oden etwas Tragisches sei, und beantwortet sie dahin, dass die Ungleichartigkeit in derselben pathetisch sei, wie man das Pathos

1) Plut. de mus. c. 28 p. 1140 f. *ἀλλὰ μὴν καὶ Ἀρχίλοχος τὴν τῶν τριμέτρων ῥυθμοποιΐαν προσεξεῦρε — ἔτι δὲ τῶν ἰαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι, τὰ δ' ᾄδεσθαι Ἀρχίλοχόν φασι καταδεῖξαι· εἶθ' οὕτω χρήσασθαι τοὺς τραγικοὺς ποιητάς.*

2) de saltat. c. 28 p. 285 *εἶτ' ἔνδοθεν αὐτὸς κεκραγώς, ἑαυτὸν ἀνακλῶν καὶ κατακλῶν, ἐνίοτε καὶ περιᾴδων τὰ ἰαμβεῖα, μελῳδῶν τὰς συμφορὰς καὶ μόνης τῆς φωνῆς ὑπεύθυνον παρέχων ἑαυτόν.*

3) Athen. XIV. 636, b. *ἐν οἷς γὰρ τοὺς ἰάμβους ᾖδον, ἰαμβύκους ἐκάλουν. ἐν οἷς δὲ παρελογίζοντο τὰ ἐν τοῖς μέτροις, κλεψιάμβους.*

4) So verstand schon der Lexicograph Schneider die Sache. Wenn Hermann elem. doct. metr. p. 286 dagegen einwendet, dass Plutarch die Parakataloge von dem melodramatischen Vortrage der Jamben unterschiede, so ist das nicht ganz richtig. Plutarch nennt Archilochos den Erfinder der Parakataloge und zwar ganz speciell jener Gattung, bei der Saiteninstrumente zur Anwendung kamen. Deshalb sagt er *Ἀρχίλοχος — προσεξεῦρε — τὴν παρακαταλογὴν καὶ τὴν περὶ ταῦτα κροῦσιν.* Was die Parakataloge sei, lehrt uns Hesychios mit den Worten *τὸ τὰ ᾄσματα μὴ ὑπὸ μέλει λέγειν* „der Vortrag von Gedichten ohne Gesang" wie Hermann sehr treffend übersetzt recitatio absque modulatione, denn die Abwesenheit der modulatio vocis hebt wohl die Melodie auf, die ja allein auf dem Wechsel von hohen und tiefen Tönen beruht, aber nicht den Rhythmus, der davon ganz unabhängig ist. Plutarch nennt nun weiterhin Archilochos den Urheber einer doppelten Behandlung der Jamben, der melodramatischen und der melischen, ein Verfahren, das zum Theil die Anwendung der Parakataloge enthielt, und dies ist jedenfalls der Punkt gewesen, in dem seine Neuerung bestanden haben muss, da man auch vor ihm wohl die Jamben schon gesungen haben wird. Aber hierin liegt kein andrer Gegensatz, wie der des Speciellen zum Allgemeinen, derselbe, den Burette (Mem. de l'ac. des Inscr. X. p. 251) bei der *ἔντασις τοῦ ἰαμβείου* bemerkt. Wie weit sich diese Behandlung der Rhythmen noch sonst erstreckt habe, sind wir aus Mangel an Zeugnissen zu bestimmen ausser Stande. Aus Athenäus XIV, 632 d. könnte man schliessen, dass Xenophanes, Solon, Theognis, Phokylides, Periander von Korinth und manche andre, die ihren Gedichten keine Melodie unterlegten, davon Gebrauch machten. Jedenfalls aber wird sie nicht auf einzelne Wörter oder vollends auf Sylben zu beschränken, sondern entweder auf ganze Gedichte oder mindestens auf Abschnitte in denselben auszudehnen sein, die sich dem Gefühl als ein Ganzes kund gaben. Dies scheint auch aus Xen. sympos. 6, 3 hervorzugehn.

im Uebermaass des Glückes oder der Trauer auszusprechen pflegte. Die gleichartige Behandlung dagegen sei weniger rührend.[1]) Unter den Oden versteht Aristoteles ohne Zweifel die Monodien oder die Gesänge *ἀπὸ σκηνῆς*, denn nur hier würde ein solcher Ausdruck des höchsten Affectes am Ort gewesen sein. Welcher Musikverständige aber erinnert sich hierbei nicht jener ergreifenden Behandlung des Recitativs, die Gluck in der Oper und die Beethoven in seinen Sonaten und Quartetten eingeführt hat, in welchen letzteren der musikalische Ausdruck der reinen Instrumentalmusik beinahe bis zur Lebendigkeit des ausgesprochnen Wortes gesteigert wird? — Aehnlich verhielt sich dies auch bei den Griechen. Wie bei uns das Recitativ zugleich der niedrigste und der höchste Ausdruck des Gefühls ist, so bei ihnen das Melodram. Es war nicht allein die Form des Dialogs, in dem sich die Handlung bewegte, sondern auch die des höchsten Affects.

Wir kehren zu dem Ausgangspunkte unsrer Untersuchung zurück. Das Zeugniss des Plutarch, dass man die Jamben in der Tragödie theils gesungen, theils zu musikalischer Begleitung gesprochen habe, ist besonders deshalb so merkwürdig, weil es den indirecten Beweis dafür liefert, dass andre Versmaasse unter solchen Umständen noch viel seltner gesprochen worden sind. Denn der Trimeter, sagt Aristoteles, ist das für die Sprache ganz eigentlich geschaffne Metrum, und dies beweist er nicht nur dadurch, dass im Griechischen der jambische Rhythmus in der Sprache des gewöhnlichen Lebens bei Weitem am häufigsten ist, sondern er bestätigt dies auch durch das Factum, dass die Tragödie zu jener Zeit, als sie sich aus dem Dithyramben entwickelte, den jambischen Trimeter statt des trochäischen Tetrameters annahm.[2]) Es war der Uebergang von Tanz und Gesang zur Rede, mit dem zugleich eine Veränderung des Dialekts eintrat.[3]) Der Trimeter aber offenbart in Allem, wie sehr er vor

---

1) probl. XIX, 6 *διὰ τί ἡ παρακαταλογὴ ἐν ταῖς ᾠδαῖς τραγικόν; ἢ διὰ τὴν ἀνωμαλίαν; παθητικὸν γὰρ τὸ ἀνωμαλὲς καὶ μεγέθει τύχης ἢ λύπης, τὸ δὲ ὁμαλὲς ἔλαττον γοῶδες.*

2) poet. c. 4 *τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο. τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο, διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν. λέξεως δὲ γενομένης, αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὗρε· μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστι. σημεῖον δὲ τούτου· πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους.* cf. rhet. III, 8.

3) Aristot. rhet. *Γ*. p. 1404 ed. Bekk. *ἑτέρα λόγου καὶ ποιήσεως λέξις ἐστίν. δηλοῖ δὲ τὸ συμβαῖνον· οὐδὲ γὰρ οἱ τὰς τραγῳδίας ποιοῦντες ἔτι χρῶνται τὸν αὐτὸν τρόπον, ἀλλ' ὥσπερ ἐκ τῶν τετραμέτρων εἰς τὸ ἰαμβεῖον μετέβησαν διὰ τὸ τῷ λόγῳ τοῦτο τῶν μέτρων ὁμοιότατον εἶναι τῶν ἄλλων, οὕτω καὶ ὀνομάτων ἀφείκασιν, ὅσα παρὰ τὴν διάλεκτόν ἐστιν, οἷς δ' οἱ πρῶτον ἐκόσμουν καὶ ἔτι νῦν οἱ τὰ ἑξάμετρα ποιοῦντες.* Mit Recht legt daher Hermann grosses Gewicht auf den Dialekt ad poet. p. 132.

allen andern griechischen Versarten zur Recitation geeignet ist. Er ist ausser dem heroischen Hexameter der einzige Vers, der Cäsuren hat, während alle andern Diäresen haben.[1]) Der Gegensatz vom jambischen und trochäischen Rhythmus, den das Metrum hierdurch aus sich entwickelt, ist ganz geeignet, demselben eine gewisse Ständigkeit zu geben, während die melischen Versmaasse mehr einen flüssigen Charakter verrathen. Der Trimeter hat ausserdem, wie der Name zeigt, die Dreitheilung in Dipodien, die ebenfalls bei andern Versmaassen selten gefunden wird, denn überall, nicht allein bei den Trochäen, ist der Tetrameter und nächst ihm der Dimeter die vorherrschende Form. Solche Rhythmen aber, die auf der Viertheilung beruhn, sind vorzugsweise zum Gesange und Tanze geeignet, wie denn diese Eintheilung in je vier Takte bei uns eine so gewöhnliche ist, dass man beinahe keinen Tanz, kein Lied, ja kein Gedicht findet, wo sie sich nicht nachweisen liesse. Sie liegt nun einmal aufs Tiefste in der menschlichen Natur begründet. Schon aus diesen Gründen also können wir voraussetzen, dass man Anapästen, Trochäen und andre Metra, die häufig zum Marschiren und Tanzen gebraucht worden sind, ebenfalls grossentheils gesungen haben wird. Aber die ausdrücklichen Zeugnisse der Alten bestätigen dies noch. Dass die Tetrameter unter allen Formen, nicht nur trochäische, sondern auch jambische wie anapästische, vorzugsweise zur Begleitung des Tanzes gebraucht wurden, sagt uns ein alter Erklärer des Aristophanes.[2]) Für den Gesang der Trochäischen Tetrameter lässt sich die oben mitgetheilte Aeusserung des Aristoteles anführen, der Trimeter sei mit der Rede zugleich entstanden[3]) und die Anapästen wurden wenigstens bestimmt in jenen Stasimis der Tragödie, die sich den Parabasen der Komödie annähern, zur Lyra gesungen.[4]) Sollte aber die Behauptung Tyrwhitts, dass der ganze Chor niemals gesprochen, sondern stets nur gesungen hat, wie ich überzeugt bin, gegründet sein, so lässt sich daraus allerdings abnehmen, dass

1) Ueber den Unterschied von Cäsur und Diärese s. meine Schrift: über das Verhältniss der Hermannschen Theorie der Metrik zur Ueberlieferung. Berlin 1835 S. 26 ff.

2) schol. ad Nub. 1355 *οὕτως ἔλεγον πρὸς χορὸν λέγειν, ὅταν τοῦ ὑποκριτοῦ διατιθεμένου τὴν ῥῆσιν, ὁ χορὸς ὀρχῆται. διὸ καὶ ἐκλέγονται ὡς ἐπιτοπλεῖστον ἐν τοιούτοις τὰ τετράμετρα, ἢ τὰ ἀναπαιστικὰ ἢ τὰ ἰαμβικά, διὰ τὸ ῥαδίως ἐμπίπτειν ἐν τοιούτοις τὸν τοιοῦτον ῥυθμόν.*

3) Dass die melodramatische Behandlung deshalb nicht ausgeschlossen war, zeigt Xen. symp. 6, 3, der sehr bezeichnend sagt: *ἦ οὖν βούλεσθε, ἔφη, ὥσπερ Νικόστρατος ὁ ὑποκριτὴς τετράμετρα πρὸς τὸν αὐλὸν κατέλεγεν, οὕτω καὶ ὑπὸ τὸν αὐλὸν ὑμῖν διαλέγωμαι.*

4) Sext. Empir. adv. mathem. VI, 17 p. 360 *ἀμέλει γέ τοι καὶ οἱ ποιηταὶ μελοποιοὶ λέγονται, καὶ τὰ Ὁμήρου ἔπη τὸ πάλαι πρὸς λύραν ᾔδετο. ὡσαύτως δὲ καὶ τὰ παρὰ τοῖς τραγικοῖς μέλη καὶ στάσιμα, φυσικόν τινα ἐπέχοντα λόγον.*

auch die Anapästen in der Parodos eben so gewiss gesungen wurden, wie die in der Exodos.[1]) Sie wurden in der Parabase der Komödie mit der Flöte begleitet [2]) und hier scheint überall die hypophrygische Harmonie vorgewaltet zu haben.[3]) Dass endlich die Anapästen, die man in Monodien und Gesängen *ἀπὸ σκηνῆς* findet, nicht gesprochen wurden, versteht sich unter solchen Umständen von selbst. Auch würde es der dorische Dialekt unwiderleglich beweisen. Wenn aber durch diese Zeugnisse festgestellt wird, dass eine so geringe Erhebung über den Dialog schon den Gesang hervorrief, so wird Niemand daran zweifeln, dass seltner vorkommende Versmaasse, wie Dactylen, unter welcher Form es auch sein möge, Jonici, Choriamben, Antispasten, Päonen und andre ganz allein dem Gesange angehörten und auf der Bühne wenigstens niemals gesprochen worden sind, wenn schon man es nicht nur von den Dactylen, sondern sogar von den Anapästen und Trochäen gegen die Zeugnisse der Alten behauptet hat.

In diesen Dingen also, in Musik, Rhythmik und Gesang, musste der griechische Schauspieler eine gute Vorbildung haben, ehe er daran denken konnte, die Scene zu betreten, und er war um so mehr genöthigt, hierin mit grösster Sorgfalt zu verfahren, da diese Gegenstände die Basis der gesammten Volkserziehung ausmachten, und von den Alten für die vorzüglichsten Bildungsmittel des Geistes gehalten wurden. Daher jene wunderbare Empfindlichkeit des klassischen Publicums für den kleinsten Verstoss gegen den Rhythmus oder die Harmonie. Wenn ein Schauspieler

---

1) So interpretirte schon Eukleides die *λέξις* des Aristoteles bei Ttetzes Rhein. Mus. IV. S. 403 von der *πάροδος: ᾠδὴν ὁ Εὐκλείδης δὲ, λέξιν οὐ λέγει, ᾠδὴν χοροῦ πρώτιστον αὐταῖς εἰσόδοις.* schol. ad Eurip. Phoen. 210 *πάροδος δέ ἐστιν ᾠδὴ χοροῦ βαδίζοντος, ᾀδομένη ἅμα τῇ ἐξόδῳ.* Ueber die Exodos im eigentlichen Sinne des Wortes: schol. ad vesp. 270 *τὰ δὲ ἐξοδικὰ ἢ ὑποχωρητικὰ, ἅπερ ἐπὶ τῇ ἐξόδῳ τοῦ δράματος ᾄδεται* Poll. IV, 108 *καὶ μέλος δέ τι ἐξόδιον, ὃ ἐξιόντες ᾖδον* Suid. *ἐξόδιον νόμοι αὐλικοὶ, δι᾽ ὧν ἐξῄεσαν οἱ χοροὶ καὶ οἱ αὐληταί. οὕτω Κρατῖνος· τοὺς ἐξοδίους ὑμῖν ἐν᾽ αὐλῶ τοὺς νόμους.* Einen sonderbaren Unterschied macht der Scholiast zu den Wolken 310 *προσηύλουν γὰρ τοῖς τραγικοῖς καὶ τοῖς κωμικοῖς, ἐπηύλουν δὲ προηγουμένως τοῖς κυκλίοις χοροῖς.* schol. ad Vesp. 580 *ἔθος ἦν ἐν ταῖς ὁδοῖς τῶν τῆς τραγῳδίας χορικῶν προσώπων προηγεῖσθαι αὐλητὴν ὥστε αὐλοῦντα προπέμπειν.*

2) schol. ad Au. 683 *πολλάκις γὰρ πρὸς αὐλὸν λέγουσι τας παραβάσεις.*

3) Arist. probl. XIX, 49. *ἦθος δ᾽ ἔχει ἡ μὲν ὑποφρυγιστὶ πρακτικόν. διὸ καὶ ἐν τῷ Γηρυόνῃ ἡ ἔξοδος καὶ ἡ ἐξόπλισις ἐν ταύτῃ πεποίηται.* Man würde, glaube ich, nicht irren, wenn man dasselbe von der Exodos im Prometheus V. 1039 ff., in den Sieben gegen Theben V. 1054 ff., im Ajas V. 1402, im Oedipus auf Kolonos V. 1751, in den Trachinierinnen V. 1261, im Philoktet V. 1445, in der Medea V. 1386, in den Bacchantinnen V. 1367 und in der Elektra des Euripides V. 1301 ff. annähme. Dagegen scheint die *ἔξοδος*, wenn sie aus trochäischen Tetrametern bestand, phrygische Harmonie gehabt zu haben.

sich beikommen liess, eine kurze Sylbe im Rhythmus zu verlängern oder eine lange zu verkürzen, wenn er vollends am Schluss des Verses eine Sylbe zuzusetzen oder auszulassen wagte, so konnte er ganz sicher sein, dass das ganze Theater ihn verhöhnte und auspfiff.[1]) Ganz ebenso erging es auch den Kitharisten oder Flötenbläsern, wenn sie incorrect vortrugen und Melodie oder Zeitmass nicht auf das Genaueste innehielten oder durch mangelhaften Vortrag verdunkelten, nicht anders dem Tänzer, der gegen die im Rhythmus ausgesprochnen Verhältnisse von Arsis und Thesis sündigte. Alles dies wurde von den Zuschauern auf der Stelle bemerkt und gerügt.[2]) Entstand nun vielleicht gar durch fehlerhafte Aussprache ein Doppelsinn, so konnte der Schauspieler, dem dies widerfuhr, mit Bestimmtheit darauf rechnen, dass ihm die Komiker dergleichen nicht durchgehn liessen, sondern ihn bei nächster Gelegenheit deshalb parodirten. Wie fastidiös die Ohren der Athener in diesem Punkt gewesen sein müssen, zeigt uns das bekannte Beispiel des Hegelochos, der in einem Euripideischen Verse durch geringes Einhalten am unrechten Ort den Anschein erregte, als ob er einen Apostroph markiren wollte und wegen des Doppelsinnes, der hieraus entstand, von Aristophanes, Platon, Strattis und Sannyrion der Reihe nach durchgehächelt wurde.[3]) Im Uebrigen zeigt der Umstand, dass ebensowenig ein tragischer Schauspieler in der Komödie auftrat als umgekehrt ein Komiker in der Tragödie,[4])

---

1) Cic. de orat. III, 50 quotus enim quisque est, qui teneat artem numerorum ac modorum? at in his si paulum modo offensum est, ut aut contractione brevius fieret aut productione longius, theatra tota reclamant. Paradox. 3, extr. histrio si paulum se movit extra numerum, aut si versus pronunciatus est syllaba una brevior aut longior, exsibilatur, exploditur.

2) Dion. Halic. de comp. verbb. c. 11 p. 121 *ἤδη δ' ἔγωγε καὶ ἐν τοῖς πολυανθρωποτάτοις θεάτροις, ἃ συμπληροῖ παντοδαπὸς καὶ ἄμουσος ὄχλος, ἔδοξα καταμαθεῖν, ὡς φυσική τις ἐστὶν ἁπάντων ἡμῶν οἰκειότης πρὸς εὐμέλειάν τε καὶ εὐρυθμίαν, κιθαριστήν τε ἀγαθόν, σφόδρα εὐδοκιμοῦντα, ἰδὼν θυροβηθέντα ὑπὸ τοῦ πλήθους, ὅτι μίαν χορδὴν ἀσύμφωνον ἔκρουσε καὶ ἔφθειρε τὸ μέλος, καὶ αὐλητήν, μετὰ τῆς ἄκρας ἕξεως χρώμενον τοῖς ὀργάνοις, καὶ αὐτὸ τοῦτο παθόντα, ὅτι ἀσύμφωνον ἐμπνεύσας, ἢ μὴ πιέσας τὸ στόμα, θρυλιγμὸν ἢ τὴν καλουμένην ἐκμέλειαν ηὔλησε. τὸ δὲ αὐτὸ καὶ ἐπὶ τῶν ῥυθμῶν γινόμενον ἐθεασάμην, ἅμα πάντας ἀγανακτοῦντας καὶ δυσαρεστομένους, ὅτε τις ἢ κροῦσιν ἢ κίνησιν ἢ φωνὴν ἐν ἀσυμμέτροις ποιήσαιτο χρόνοις καὶ τοὺς ῥυθμοὺς ἀφανίσειεν.*

3) schol. ad Ar. Ran. 305 *ἐκ κυμάτων γὰρ αὖθις αὖ γαλῆν ὁρῶ.*

4) Plato polit. III, 395 B. *ἀλλ' οὐδὲ ὑποκριταὶ κωμῳδοῖς τε καὶ τραγῳδοῖς οἱ αὐτοί* cf. Mein. hist. Com. I, 425. Daher sind bei dem Scholiasten zu Lucian de saltat. IV. p. 172 ed. Jac. *Πῶλος καὶ Ἀριστόδημος ὑποκριταὶ περιφανεῖς· ὑπεκρίνοντο οὖν ἐν ταῖς τραγῳδίαις καὶ κωμῳδίαις καὶ θεούς* die Worte *καὶ κωμῳδίαις*, wie bereits von Andern bemerkt ist, zu streichen und Grysars Behauptung, als ob dieselben Schauspieler in der Tragödie und Komödie aufgetreten seien, ist zu berichtigen. de gr. trag. p. 24.

wie ernstlich sich die Griechen mit dem Studium der darstellenden Kunst von jeher beschäftigt haben müssen.

Es kommen freilich noch besonders zwei Umstände hinzu, um uns diese kastenartige Absonderung der Tragödie und Komödie zu erklären, denn dass es ihr Charakter nicht allein war, der dies veranlasste, geht schon daraus hervor, dass die tragischen Schauspieler ohne Zweifel auch im Satyrspiel mitwirkten. Einestheils nämlich scheint dies in jenem genauen Verhältniss der Dichter und Schauspieler zu liegen, von dem oben die Rede gewesen ist, anderntheils in der verschiednen Geltung, die diese beiden Gattungen der dramatischen Kunst stets bei den Griechen behauptet haben, denn der Mangel an Würde, den die Komödie schon seit ihrem Ursprunge verrieth, blieb stets ein Makel, der sich nicht verlöschen liess und die grenzenlose Obscönität in ihrer Sprache wird nicht dazu gedient haben, um ihr einen höheren Werth in der allgemeinen Meinung zu verschaffen. Im Uebrigen aber gehörten weder komische noch tragische Schauspieler bei den Griechen jemals einer verachteten Klasse der Gesellschaft an.[1]) In Griechenland gab es nur eins, was überhaupt ächten konnte, dies war die Vernachlässigung der Pflichten, die man als Bürger gegen die Gesetze des Staates zu beobachten hatte und wie Aeschylos seine Verdienste bei Marathon höher anschlug als seine Dichterwerke, so wurden auch zu seiner Zeit ohne Zweifel die scenischen Schauspieler zunächst als Bürger, dann erst als Künstler betrachtet. Je mehr freilich die Kunst zum Gewerbe ausartete, desto mehr verfiel sie auch der sittlichen Entwürdigung, die bei dem herumziehenden Leben der Schauspieler kaum vermieden werden konnte. Deshalb wirft schon Aristoteles die Frage auf, warum die dionysischen Künstler meistentheils unsittliche Leute wären, und beantwortet sie dadurch, dass er sagt, der stete Glückswechsel in ihren Verhältnissen liesse sie nicht zu einem mässigen Genuss des Lebens kommen.[2]) Sonst finden wir die athenischen Schauspieler noch zur Zeit des Demosthenes als Gesandte des Staates an fremden Höfen und im Umgange mit Fürsten,[3]) denn vor einer schrankenlosen Entartung schützte sie schon der Umstand, dass das weibliche Geschlecht grösstentheils von der griechischen Bühne ausgeschlossen war, von der Tragödie gänzlich, in der Komödie sollen hier

1) Corn. Nep. praef. p. 5 magnis in laudibus tota fuit Graecia victorem Olympiae citari, in scenam vero prodire et populo esse spectaculo nemini in iisdem gentibus fuit turpitudini.

2) Aristot. probl. p. 956, 10 (Bekk.) *διὰ τί οἱ Διονυσιακοὶ τεχνῖται ὡς ἐπὶ πολὺ πονηροί εἰσιν; ἢ ὅτι ἥκιστα λόγου σοφίας κοινωνοῦσι διὰ τὸ περὶ τὰς ἀναγκαίας τέχνας τὸ πολὺ μέρος τοῦ βίου εἶναι, καὶ ὅτι ἐν ἀκρασίαις τὸ πολὺ τοῦ βίου εἰσίν, τὰ δὲ καὶ ἐν ἀπορίαις; ἀμφότερα δὲ φαυλότητος παρασκευαστικά.* cf. Gellius XX, 4.

3) Schneider S. 152 Anm. 170.

und da Hetären mitgespielt haben, doch, wie es scheint, nur in stummen Rollen.[1])

So viel über die Schauspielkunst bei den Griechen im Allgemeinen. Was die Zeit angeht, von der wir hier vorzugsweise handeln, so war sie nicht gerade die glänzendste Epoche derselben. Die Poesie hatte schon abgeblüht, als die Kunst der scenischen Darstellung ihren höchsten Gipfel erreichte, wie bei uns die Virtuosität unsrer Musiker erst jetzt zu so staunenswerther Höhe gestiegen ist, nachdem die grössten Componisten, wie es scheint, vorübergegangen sind. Auch Aeschylos und Sophokles sahen wahrscheinlich ihre Stücke nicht mehr von den bedeutendsten scenischen Künstlern des Alterthums. Timotheos von Zakynth konnte seinen Namen *σφαγεύς* erst erhalten, nachdem er durch mehrfache Wiederholung der Rolle des Sophokleischen Ajas berühmt geworden war,[2]) wie auch Nikostratos erst auf solche Weise den Beinamen Klytämnestra bekommen haben wird.[3]) Dies war aber in der Blüthenzeit der Poesie, wo neue Stücke an der Tagesordnung waren, nicht Sitte. Hier knüpft sich die Erinnerung der Schauspieler nicht an die einzelnen Stücke, sondern an die Dichter. Wir wissen, das Aeschylos anfangs den Kleandros, später den Myniskos aus Chalkis in seinen Stücken beschäftigte.[4]) Likymnios, Kritias von Kleonä und Hippasos von Ambrakia scheinen in seinen *πρόπομποι* aufgetreten zu sein.[5]) Sophokles soll den Kleidemides[6]) öfters und den Tlepolemos fortgesetzt in seinen Tragödien beschäftigt haben[7]) und Kallippides scheint mit ihm in freundschaftlichem Verhältniss gestanden zu haben.[8]) Euripides gebrauchte zu den

1) schol. ad pac. 522 ad Ach. 1199 ad equ. 1385, 1387 ad vesp. 1317, 1332, 1365 etc. Die Hetäre, die in den Vögeln mitspielt, war eine Flötenspielerin, die offenbar die Parabase mit ihrem Spiel begleitete cf. schol. ad 668, 671, 674 vgl. vesp. 1219.

2) schol. ad Soph. Aj. 855 *δεῖ καρτερόν τινα εἶναι τὸν ὑποκριτήν, ὡς ἄξαι τοὺς θεατὰς εἰς τὴν τοῦ Αἴαντος φαντασίαν, ὁποῖα περὶ τοῦ Ζακυνθίου Τιμοθέου φασίν, ὅτι ἦγε τοὺς θεατὰς καὶ ἐψυχαγώγει τῇ ὑποκρίσει, ὡς Σφαγέα αὐτὸν κληθῆναι.*

3) Diog. Laert. IV, 18.

4) Vit. Aesch. ed. Robort. *ἐχρήσατο δὲ ὑποκριτῇ, πρώτῳ μὲν Κλεάνδρῳ, ἔπειτα καὶ τὸν δεύτερον προσῆψε Μύνισκον τὸν Χαλκιδέα.*

5) Alciphr. ep. III, 48 p. 382 *κακὸς κακῶς ἀπόλοιτο καὶ ἄφωνος εἴη Λυκύμνιος, ὁ τῆς τραγῳδίας ὑποκριτής· ὡς γὰρ ἐνίκα τοὺς ἀντιτέχνους Κριτίαν τὸν Κλεωναῖον καὶ Ἵππασον τὸν Ἀμβρακιώτην, τοὺς Αἰσχύλου προπόμπους, τορῷ τινι καὶ γεγωνοτέρῳ φωνήματι χρησάμενος, γαῦρος ἦν καὶ κιττοστεφὴς ἦγε συμπόσιον.* cf. Mus. crit Vol. II. p. 88.

6) schol. ad Av. 803 *Κλειδημίδης· Ἀπολλώνιος, ὅτι Σοφοκλέους ὑποκριτής.*

7) schol. ad Nub. 1267 *ἄλλοι δὲ τραγικὸν ὑποκριτὴν εἶναι τὸν Τληπόλεμον, συνεχῶς ὑποκρινόμενον Σοφοκλεῖ.*

8) cf. Vit. Soph. *Καλλιππίδην ὑποκριτὴν ἀπὸ ἐργασίας ἐξ Ὀποῦντος ἥκοντα παρὰ τοὺς Χόας, πέμψαι αὐτῷ σταφυλήν.*

Hauptrollen seiner Stücke den Kephisophon und hatte ausserdem noch einen Sohn Namens Mnesilochos,[1]) der selbst Schauspieler war. Aristophanes brachte seine bürgerlichen Lustspiele d. h. solche, in denen einzelne Personen in ihrem Privatleben persifflirt wurden, durch Kallistratos, die politischen durch Philonides auf die Bühne.[2]) Krates war der Protagonist des Kratinos,[3]) Pherekrates der des Krates,[4]) Philemon der des Anaxandrides,[5]) Simermon der des Hermippos.[6]) Von Bedeutung scheinen ausserdem Nikostratos[7]) und Archias aus Thurii, der Lehrer des berühmten Polos.[8]) Alle andern, die uns dem Namen nach bekannt geworden sind, haben ihre Celebrität nur den Scherzen der Komiker zu verdanken. Dahin gehören ausser Hegelochos, von dem wir bereits sprachen, Oeagros,[9]) Sthenelos,[10]) Molon,[11]) Nikomachos,[12]) Kleomachos,[13]) Aesopos,[14]) Derkylos,[15]) ein Sohn des Automenes[16]) und der tragische Schauspieler Phrynichos.[17])

---

1) Vit. Eur. und schol ad Ran. 975.

2) Vit. Arist. extr. Wie man auch über den Zwiespalt dieser Nachricht mit der vorhergehenden zu Anfange der Lebensbeschreibung denken mag, den Bergk bei Mein. fragm. Com. II, 2 p. 924 so sehr urgirt, so scheint mir schon aus dem Gegensatz der *πολιτικά* gegen die *ἰδιωτικά* hervorzugehn, dass Kallistratos und Philonides Schauspieler waren, von denen der eine die Gabe persönlicher Nachahmung vor dem andern voraus hatte.

3) schol. ad Ar. equ. 534.

4) Anon. de Com. p. XXIX. Mein. h. Com. p. 66.

5) Aristot. rhet. III, 12 Aesch. c. Tim. p. 132 Rske.

6) schol. ad Ar. Nub. 539 *τοῦτο φησὶ διὰ τὸν Ἕρμιππον καὶ τὸν Σιμέρμωνα, τὸν τούτου ὑποκριτήν.*

7) Xen. symp. 6, 3 Mein. quaest. scen. III. p. 11.

8) Plut. I, 589 B. (Demosth.) *τοῦτον δὲ (τὸν Ἀρχίαν) Θούριον ὄντα τῷ γένει, λόγος ἔχει τραγῳδίας ὑποκρίνεσθαί ποτε καὶ τὸν Αἰγινήτην Πῶλον, τὸν ὑπερβαλόντα τῇ τέχνῃ πάντας, ἐκείνου γεγονέναι μαθητὴν ἱστοροῦσιν.*

9) schol. ad Ar. vesp. 577 *ὅτι τραγικὸς ὑποκριτὴς ὁ Οἴαγρος, εἴρηται πρότερον. καὶ γὰρ ὑπεκρίθη τὴν Νιόβην ἢ Σοφοκλέους ἢ Αἰσχύλου.* Ohne Zweifel ist bei Aristophanes von der Niobe des Aeschylos die Rede.

10) ad vesp. 1303 *Σθένελος ὁ τραγικὸς ὑποκριτής, ὃς διὰ πενίαν τὴν τραγικὴν σκευὴν ἀπέδοτο κακῶς πράττων.*

11) ad ran. 53 *μικρὸς ἥλικος Μόλων. παίζει. ἔστι γὰρ μεγαλόσωμος ὁ Μόλων. Δίδυμος δέ φησιν ὅτι δύο Μόλωνές εἰσιν, ὁ ὑποκριτὴς καὶ ὁ λωποδύτης· καὶ μᾶλλον λωποδύτην λέγει, ὅς ἐστι σμικρὸς τὸ σῶμα. Τιμαχίδας δὲ τὸν ὑποκριτὴν λέγεσθαι Μόλωνα.*

12) ad ran. 1554 ὁ *Νικόμαχος — ἤτοι ὁ τραγικὸς ὑποκριτής, ἢ ὁ πολίτης, περὶ ὧν προείρηται.*

13) ad eccles. 22 *καὶ φασὶ Κλεόμαχον τραγικὸν ὑποκριτήν. οὗτος φαίνεται ὑποκρινόμενός ποτε εἰρηκέναι τι ἐν δράματι καὶ ἐσκῶφθαι διὰ τὸ κακέμφατον.*

14) ad vesp. 564 *Αἴσωπος τραγῳδίας ἐγένετο ὑποκριτὴς γελοιώδης.*

15) ad vesp. 78 ὁ *Δερκύλος κωμικὸς ὑποκριτής.*

16) ad vesp. 1270 *οὐκ ἔστι σαφές, τίς τῶν ὑποκριτῶν Αὐτομένους ἐστὶν υἱός.*

17) ad av. 750 ὁ *Φρύνιχος, Χοροκλέους παῖς, ὑποκριτής* ad vesp. 1293.

Ihre Namen bezeichnen, wie gesagt, die Blüthezeit der dramatischen Poesie, aber nicht die der Schauspielkunst. Diese fiel vielmehr mit der der Rhetorik zusammen, wie denn auch die Redner und Schauspieler bei so mancherlei gemeinsamen Interessen sich in ihrer Ausbildung an einander angeschlossen und von einander gelernt haben. Demosthenes selbst ging bei dem Neoptolemos in die Schule und lernte von ihm das Athemholen,[1]) Aeschines bildete sich vom Schauspieler zum Redner und verräth, wie bereits ältere Commentatoren bemerkt haben, seine tragische Vorbildung nirgend deutlicher als im Eingang der Rede gegen Timarch. Dies war die Zeit, in welcher die Tragiker Polos, Theodoros, Aristodemos, Neoptolemos, Athenodoros und Thessalos, die Komiker Satyros, Lykon und Andere blühten, die den Gipfel der griechischen Schauspielkunst erreichten und deren Leistungen selbst dem härtesten Herzen Thränen entlockten,[2]) wie sie denn auch dem Könige Alexander von Macedonien so grosses Interesse einflössten, dass er gesagt haben soll, er würde lieber ein Stück seines Reiches weggegeben haben, als erlebt, dass Thessalos vom Athenodoros besiegt wurde.[3]) Aus dieser Zeit schreibt sich unfehlbar die Sitte her, dass man berühmten Schauspielern Statuen setzte und ihnen Andenken stiftete.[4]) Sie sind freilich auch das Einzige geblieben, was die Nachwelt noch an jene Zeit erinnern konnte, denn es liegt nun einmal in der Natur der Virtuosität, dass sie, die ihre Leistungen nur für den Augenblick berechnet und höhere Erfolge erreicht, als irgend eine andre Ausübung der Kunst zu erstreben im Stande ist, auch mit dem Augenblick, den sie beherrscht, zu Grunde geht und dem Nachruhm nichts als den Namen des Virtuosen überliefert.

Was nun endlich den Tanz angeht, so verstanden die Alten unter dem Namen *ὄρχησις* eine jede rhythmische Bewegung oder Stellung des Körpers[5]) und unterschieden daher vorzugsweise zwischen einer schrittmässigen und sprungartigen Fortbewegung.[6])

ὁ Σύμμαχός φησιν, εὐλογώτατον ἂν εἴη τὸν τραγικὸν ὑποκριτὴν Φρύνιχον.

1) Plut. Vit. X. rhett. opp. T. II. p. 844. F. cf. Böttiger de actoribus prim. sec. et tert. part. opusc. p. 321. Besonders merkwürdig ist auch die Erzählung seines Verkehrs mit Satyros bei Plut. Dem. c. 7 vgl. Kanngiesser S. 389 und Plut. im Cicero p. 1582. ed. Steph. bei Herm. de cant. in Rom. fab. scen. p. XI.

2) Aelian. V. H. XIV, 40 cf. Grysar de trag. p. 12 u. 36.

3) Plut. de Alexand. fort. II, 2.

4) Das des Theodoros erwähnt Pausan. I, 37, 2.

5) Athen. I. p. 21 *ἔταττον γὰρ τὸ ὀρχεῖσθαι ἐπὶ τοῦ κινεῖσθαι καὶ ἐρεθίζεσθαι.* Daher die beiden Theile der *ὄρχησις*, die *φορά* und das *σχῆμα*, zu denen die Geberde, *δεῖξις*, als ein Drittes hinzukam bei Plut. symp. IX, 15 cf. Burette: Mem. pour servir à l'histoire de la danse: hist. de l'acad. des inscr. T. I. p. 93 etc.

6) Athen. I. p. 21 f. *Φίλλις ὁ Δήλιος μουσικὸς τοὺς ἀρχαίους φησὶ κιθαρῳδοὺς κινήσεις ἀπὸ μὲν προσώπων μικρὰς φέρειν, ἀπὸ ποδῶν δὲ*

Es lassen sich auch hier nur die Grundzüge zu den Chortänzen geben, da uns über die Ausführung des Einzelnen nichts aufbehalten ist, theils weil dies der lebendigen Tradition angehörte und deshalb mit ihr zu Grunde ging, theils weil der Geschmack an diesen Dingen sich mit der Zeit veränderte und selbst in der vorliegenden Epoche nicht mehr vorwiegend gewesen zu sein scheint. Wenigstens klagten die Komiker darüber, dass die Choreuten, die früher den Zuschauern durch ihren Tanz einen Genuss bereitet hätten, jetzt da ständen wie vom Schlage gerührt und dazu brüllten.[1])

Etwas Specielles ist uns nur über das Auftreten des Chores und über seine Bewegungen in der Parodos und in der Parabase überliefert. Wie er sich bei dem Stasimon verhielt, lässt sich nur aus allgemeinen Aeusserungen über diesen Gegenstand vermuthen. Die Parodos nun konnte auf doppelte Weise gemacht werden: der Chor trat entweder in geordneten Reihen oder einzeln auf. Die erstere Art scheint die gewöhnliche gewesen zu sein und in ihr konnte ein doppeltes Verhältniss stattfinden. Die funfzehn Choreuten des tragischen Chores konnten entweder in drei Reihen, jede zu fünf Mann, oder in fünf Reihen, jede zu drei Mann eintreten, die vierundzwanzig des komischen Chores entweder in sechs Reihen zu vier, oder in vier Reihen zu sechs Mann,[2]) und da sie in der Regel von der Seite der Heimath kamen, so wurden die schönsten Choreuten als Zugführer (*ἡγεμόνες*) auf die linke Seite gestellt, umgekehrt wie in der Schlacht, wo der rechte Flügel der bevorzugte war. Unter ihnen hatte wieder der mittelste, der *κορυφαῖος*, die geehrteste Stelle.[3]) Die

---

πλείους, ἐμβατηρίους καὶ χορευτικάς. Der Gegensatz zwischen *σχηματίζειν* und *χορεύειν* ist aus Arist. pax 323 ersichtlich: *ἀλλ᾽ ἔγωγ᾽ οὐ σχηματίζειν βούλομ᾽ ἀλλ᾽ ὑφ᾽ ἡδονῆς οὐκ ἐμοῦ κινοῦντος, αὐτὼ τὼ σκέλη χορεύετον.*

1) Athen. XIV. *Ἀριστοφάνης ἢ Πλάτων ἐν ταῖς Σκευαῖς, ὡς Χαμαιλέων φησίν, εἴρηκεν οὕτως· ὥστ᾽ εἴ τις ὀρχοῖτ᾽ εὖ, θέαμ᾽ ἦν· νῦν δὲ δρῶσιν οὐδέν, ἀλλ᾽ ὥσπερ ἀπόπληκτοι στάδην ἑστῶτες ὠρύονται.*

2) Poll. IV, 108 *μέρη δὲ χοροῦ, στοῖχος, ζυγός. καὶ τραγικοῦ μὲν χοροῦ, ζυγὰ πέντε ἐκ τριῶν. καὶ στοῖχος τρεῖς ἐκ πέντε. πεντεκαίδεκα γὰρ ἦσαν ὁ χορός. καὶ κατὰ τρεῖς μὲν εἰσῄεσαν, εἰ κατὰ ζυγὰ γίγνοιτο ἡ πάροδος. εἰ δὲ κατὰ στοίχους, ἀνὰ πέντε εἰσῄεσαν. ἔσθ᾽ ὅτε δὲ καὶ καθ᾽ ἕνα ἐποιοῦντο τὴν πάροδον. ὁ δὲ κωμικὸς χορὸς τέτταρες καὶ εἴκοσιν οἱ χορευταί, ζυγὰ ἕξ. ἕκαστον δὲ ζυγὸν ἐκ τεττάρων. στοῖχοι δὲ τέσσαρες, ἓξ ἄνδρας ἔχων ἕκαστος* cf. schol. ad pac. 733 Arist. ed. Küster p. XIV.

3) schol. ad Arist. p. 535 Dind. *ὅτε γὰρ εἰσῄεσαν οἱ χοροὶ πλαγίως βαδίζοντες, ἐποιοῦντο τοὺς ὕμνους καὶ εἶχον τοὺς θεατὰς ἐν ἀριστερᾷ αὐτῶν καὶ οἱ πρῶτοι τοῦ χοροῦ ἀριστερὸν ἐπεῖχον· ἐπειδὴ ἐν τοῖς χοροῖς τὸ εὐώνυμον τιμιώτερον, ἐν δὲ πολέμοις τὸ δεξιόν.* ib. apogr. Mon. *ὅτε ὁ χορὸς εἰσῄει ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ, ἥ ἐστι θυμέλη, ἐξ ἀριστερῶν αὐτῆς εἰσήρχετο, ἵνα εὑρεθῇ ἐκ δεξιῶν τοῦ ἄρχοντος· τοὺς οὖν καλοὺς τῶν χορευτῶν ἔταττον εἰσιόντες ἐν τοῖς ἑαυτῶν ἀριστεροῖς, ἵνα εὑρεθῶσι πρὸς τὸν δῆμον ὁρῶντες* cf. Phot. p. 604, 19 *τρίτος ἀριστεροῦ* Bekk. anecd. p. 444, 15 Hesych.

unansehnlichsten kamen in die Mitte [1]) und wurden daher auch bei der Schwenkung des Chores am wenigsten bemerkt. Man kann sich von einem solchen Einzuge des Chores in geschlossnen Gliedern am besten aus der Parodos der Ritter des Aristophanes einen Begriff machen, wo der Dichter selbst auf die Stellung der Choreuten Bezug nimmt. [2]) Der Marsch, während dessen der Chor seinen Platz an der Thymele erreichte, hat offenbar eine sehr verschiedne Ausdehnung gehabt. Bei Aeschylos namentlich scheint der Chor in einigen Stücken die Orchestra mehrmals umzogen zu haben, ehe er die antistrophischen Gesänge begann, mit denen offenbar die eigentlichen Tänze begleitet wurden. Bei Euripides genügt oft eine geringe Anzahl von Anapästen, um die Parodos auszufüllen.

Verschieden davon war nun das einzelne Auftreten des Chores. Dies fand offenbar dann statt, wenn der Chor sich vor den Augen der Zuschauer nach und nach versammelte. Der Biograph des Aeschylos führt als Beispiel die Eumeniden an. [3]) Es ist nicht zu bezweifeln, dass auch in den Sieben gegen Theben, im Oedipus auf Kolonos, im Orestes, in den Herakliden und im Jon ein solches stattfand, Stücke, in denen der Chor nicht immer in der Orchestra aufgetreten zu sein scheint. In der Komödie aber geben die Vögel ein schlagendes Beispiel, da der Dichter das Hereintreten jedes Einzelnen anzeigt. Auch in den Ekklesiazusen versammelt sich der Chor im Einzelnen.

Wir verbinden hiermit unmittelbar das, was sich über die Parabase sagen lässt. Bei dem Beginnen derselben findet man nämlich den Chor in einer doppelten Stellung, entweder in der angegebnen Reihenabtheilung [4]) oder in Halbchören einander gegenüberstehend. [5]) Das Eingangslied der Parabase, das Kom-

---

ἀριστεροστάτης. O. Müller: Eumeniden S. 71—82, Sommerbrod rer. scen. cap. sel. cap. 1 Schneider Anm. 190 Rhein. Mus. Jahrg. V. S. 355.

1) Hesych. *λαυροστάται οἱ ἐν τοῖς μέσοις ζυγοὶ ὄντες ἔν τισι στενωποῖς μὴ θεωρούμενοι· οἱ δὲ χείρους μέσοι ἵστανται, οἱ δὲ ἐπιτεταγμένοι πρῶτοι καὶ ἔσχατοι* Phot. p. 210, 10 *λαυροστάται, μέσοι τοῦ χοροῦ· οἱονεὶ γὰρ ἐν στενωπῷ εἰσι· φαυλότεροι δὲ οὗτοι. οὕτω Κρατῖνος.* Dies war das *ὑποκόλπιον*, nach der Erklärung des Hesychios *τῆς στάσεως χῶραι αἱ ἄτιμοι.*

2) equ. V. 242 *ἄνδρες Ἱππῆς, παραγένεσθε· νῦν ὁ καιρός. ὦ Σίμων,*
ὦ Παναίτι', οὐκ ἐλᾶτε πρὸς τὸ δεξιὸν κέρας;

Ganz derselben Art ist offenbar die Parodos in den Acharnern, wo der Chor keinesweges, wie Schneider S. 198 annimmt, ohne Ordnung auftritt. Im Frieden kommt er hereingetanzt.

3) *τινὲς δέ φασιν ἐν τῇ ἐπιδείξει τῶν Εὐμενίδων σποράδην εἰσαγαγόντα τὸν χορόν τοσοῦτον ἐκπλῆξαι τὸν δῆμον, ὥστε τὰ μὲν νήπια ἐκψῦξαι, τὰ δὲ ἔμβρυα ἐξαμβλωθῆναι.* cf. Herm. de choro Eumenidum, diss. I. p. XII. etc.

4) schol. ad equ. 505 *ἑστᾶσι μὲν γὰρ κατὰ στοῖχον, πρὸς τὴν ὀρχήστραν· ὅταν δὲ παραβῶσιν, ἐφεξῆς ἑστῶτες καὶ πρὸς τοὺς θεατὰς βλέποντες τὸν λόγον ποιοῦνται.*

5) Hephaest. p. 131 Gaisf. *καλεῖται δὲ παράβασις, ἐπειδὴ εἰσελθόντες*

mation wurde gesungen während der Chor, in Glieder geordnet, sich umwandte und zu den Zuschauern herantrat.[1] Dann folgten die Anapästen und das Makron, Stücke, während deren der Chor in einer langen Reihe aufgestellt war.[2] Vielleicht, dass der Chorführer die Anapästen zur Flöte recitirte, worauf dann der Gesammtchor mit beschleunigtem Tempo bei dem Makron einfiel, indem er seine Worte mit den lebhaftesten Gesticulationen begleitete.[3] In der Strophe, die den zweiten Theil der Parabase beginnt, scheint sich der Chor getheilt zu haben. Der eine Halbchor wandte sich zur einen Seite[4] und ging dann in die Tänze über, mit denen auch die Trochäen ohne Zweifel begleitet worden sind. Der andre Halbchor wiederholte dies in gleicher Weise und dann kehrte der Gesammtchor in seine frühere Stellung an die Thymele zurück.

Was nun die Stasima betrifft, so lässt sich aus dem Gesagten abnehmen, dass sich der Chor dabei in einer doppelten Stellung befinden konnte, in der reihenweisen, wo er wie ein Zug von Kriegern erschien, oder einander gegenüberstehend, in Halbchöre getheilt, wo er denn wieder verschieden gruppirt sein konnte. Für beide Arten von Aufstellung lassen sich Zeugnisse der Alten anführen.[5] Die erstgenannte aber muss die vorherrschende gewesen sein, da man die tragischen oder überhaupt die scenischen Chöre dadurch von den dithyrambischen unterschied, dass

---

εἰς τὸ θέατρον καὶ ἀντιπρόσωποι ἀλλήλοις στάντες οἱ χορευταὶ παρέβαινον καὶ εἰς τὸ θέατρον ἀποβλέποντες ἔλεγόν τινα.

1) schol. ad Pac. 733. *παράβασιν δὲ τοῦτο ἐκάλουν ἀπὸ τοῦ παραβαίνειν τὸν χορὸν ἀπὸ τῆς νενομισμένης στάσεως εἰς τὴν καταντικρὺ τοῦ θεάτρου ὄψιν, ὁπότε ἐβούλετο ὁ ποιητὴς δεαλεχθῆναί τι ἔξω τῆς ὑποθέσεως ἄνευ τῶν ὑποκριτῶν πρὸς τὸ θέατρον διὰ τοῦ χοροῦ. ἐστρέφετο δὲ ὁ χορὸς καὶ ἐγίνοντο στοῖχοι δ'· εἶτα διελθόντες τὴν καλουμένην παράβασιν, ἐστρέφοντο πάλιν εἰς τὴν προτέραν στάσιν — Κρατῖνος δὲ δηλοῖ ὅτι ἕξ ἐστι ζυγὰ τοῦ χοροῦ.* Eine ganz unrichtige Erklärung über die Bewegung des Chores im Kommation findet man Etym. M. p. 528, 1.

2) schol. ad equ. 505 *ὅταν παραβῶσιν, ἐφεξῆς ἑστῶτες καὶ πρὸς τοὺς θεατὰς βλέποντες, τὸν λόγον ποιοῦνται.*

3) cf. Kolster p. 28.

4) schol. ad Nub. 563 *τοῦτο ᾠδὴ καὶ στροφὴ ὀνομάζεται διὰ τὸ στροφήν τινα ποιεῖσθαι τὸν χορὸν ἀπὸ τοῦ πρὸς τοὺς θεατὰς ὁρᾶν καὶ ᾄδειν εἰς ἕτερον ἀφορῶντα μέρος.* Aristoph. p. XIV. ed. Küster *ὁ κωμικὸς χορὸς συνέστηκεν ἐξ ἀνδρῶν κδ' — καὶ εἰ μὲν ὡς ἀπὸ τῆς πόλεως ἤρχετο ἐπὶ τὸ θέατρον, διὰ τῆς ἀριστερᾶς ἀψῖδος εἰσῄει, εἰ δὲ ὡς ἀπὸ ἀγροῦ, διὰ τῆς δεξιᾶς ἐν τετραγώνῳ σχήματι, ἀφορῶν εἰς τοὺς ὑποκριτάς· ἀναχωρούντων δὲ τῶν ὑποκριτῶν ἑπτάκις ἐστρέφετο ὁ χορός, προσέχων ἐφ' ἑκάτερα μέρη τοῦ θεάτρου.*

5) Für die Halbchöre namentlich Xen. Anab. V, 4, 12 *ἔστησαν ἀνὰ ἑκατὸν μάλιστα, ὥσπερ οἱ χοροί, ἀντιστοιχοῦντες ἔλεγόν τινα* cf. symp. II, 20 schol. ad Ar. equ. 586 *ἔστι δὲ ὅτε καὶ ἡμιχόρια ἵσταντο ἤτοι ἐξ ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν* Poll. IV, 107. *ὁπόταν γὰρ ὁ χορὸς εἰς δύο διαιρεθῇ, τὸ μὲν πρᾶγμα καλεῖται διχορία, ἑκατέρα δὲ μοῖρα ἡμιχόριον.*

man diese rund, jene viereckig nannte.[1]) Für gewöhnlich also wird die Aufstellung des scenischen Chores eine solche Form gehabt haben. Aber so wenig, wie dadurch die Abtheilung in Halbchöre ausgeschlossen wurde, ebenso wenig darf man annehmen, dass der scenische Chor keine Rundtänze und keine Aufstellung im Kreise gehabt hätte. Das Letztere wird durch ausdrückliche Aeusserungen alter Schriftsteller bestätigt[2]) und die Rundtänze werden sowohl in der Tragödie wie in der Komödie von den Dichtern selbst erwähnt,[3]) abgesehen davon, dass selbst ohne diese Zeugnisse ein musikalisch gebildetes Ohr sie aus der Formation der Rhythmen leicht heraushören würde. Im Uebrigen ist noch zu bemerken, dass der Gesammtchor nur, wenn er stand oder ging, zugleich am Gesange Theil nahm. Bei dem eigentlichen Tanz pflegten die einen zu singen, während die andern tanzten,[4]) was in sofern schon durch die Nothwendigkeit geboten war, als eine jede raschere Bewegung des Körpers dem Sänger seine Herrschaft über die Stimme erschwert.[5]) Da nun die Alten darin übereinstimmen, dass bei der Strophe und Antistrophe, wie schon der Name besagt, zugleich getanzt und gesungen wurde, so lässt sich wohl annehmen, dass wechselsweise

---

1) Villoison anecd. II. p. 178 *οἱ γὰρ χορευταὶ αὐτῶν ἐν τετραγώνῳ σχήματι ἱστάμενοι τὰ τῶν τραγικῶν ἐπεδείκνυντο* etym. M. p. 764, 5 *τετράγωνον εἶχον οἱ χοροὶ σχῆμα* Ttetz. prolegg. ad Lycophr. p. 1 Pott. *τραγικῶν δὲ καὶ σατυρικῶν καὶ κωμικῶν ποιητῶν κοινὸν μὲν τὸ τετραγώνως ἔχειν ἱστάμενον τὸν χορόν.* Daher auch die Namen *πρωτοστάτης, δευτεροστάτης, τριτοστάτης, ἀριστεροστάτης, δεξιοστάτης, λαυροστάτης* und *κρασπεδίτης* bei Plut. quaest. symp. V, 5.

2) So bei Lucian. Anachars. c. 23 p. 904 *εἰκὸς δέ σε καὶ αὐλοῦντας ἑωρακέναι τινὰς τότε καὶ ἄλλους συνᾴδοντας, ἐν κύκλῳ συνεστῶτας.* Bei einem Chor von 14 Personen verbot sich die viereckige Aufstellung in der Art, wie sie Pollux angiebt, von selbst. Gegen Hermanns Vorschläge in der praef. ad Suppl. hat Schön de Eur. Bacch. p. 76 gerechte Bedenken.

3) Aesch. Eumen. 307 *ἄγε δὴ καὶ χορὸν ἅψωμεν* vgl. Böttiger: Furienmaske S. 53 u. 54 (kleine Schriften Th. I. S. 221) Eur. suppl. 74 *ἴτ' ὦ ξυνῳδοὶ κακοῖς, ἴτ' ὦ ξυναλγηδόνες, χορόν, τὸν ἀΐδας σέβει* cf. 105 Arist. Thesmoph. 953 *ὅρμα, χώρει κοῦφα ποσίν, ἄγ' ἐς κύκλον, χειρὶ σύναπτε χεῖρα, ῥυθμὸν χορείας ὕπαγε πᾶσα* cf. 968, 981, 986.

4) Hierauf gründet sich die Eintheilung der Chorgesänge in *πάροδος, στάσιμον* und *ὑπόρχησις* bei Eukleides und Ttetzes (Rhein. Mus. Jahrg. IV. p. 406 und 407 V. 475) die O. Müller (V, 372) nicht richtig erklärt hat. Die *ὑπόρχησις* nämlich ist nichts als die Thätigkeit eines Chores, in dem die einen tanzten, während die andern sangen und eben so wenig von der *ἐμμέλεια* wie von der *σίκιννις* verschieden. Ganz übereinstimmend mit Eukleides sagt daher der schol. ad Ar. Ran. 924 *ἐμμέλεια — κυρίως ἡ μετὰ μέλους ὄρχησις τραγική, οἱ δὲ ἡ πρὸς τὰς ῥήσεις ὑπόρχησις.* Im Uebrigen fehlt bei Ttetzes S. 406 nach 117 ein Vers, vgl. die folgende Note.

5) Lucian. de saltat. c. 30 *πάλαι μὲν γὰρ αὐτοὶ καὶ ᾖδον καὶ ὠρχοῦντο, εἶτ' ἐπειδὴ κινουμένων τὸ ἆσθμα τὴν ᾠδὴν ἐπετάραττεν, ἄμεινον ἔδοξεν ἄλλους αὐτοῖς ὑπᾴδειν* vgl. Kanngiesser S. 414.

die eine Hälfte des Chores tanzte, während die andre sang. In der Epode dagegen vereinigten sie sich zum Gesammtchor, der denn auch stehend ausgeführt wurde.[1]) Wollte man die Sache den Berichten der Alten gemäss anders erklären, so müsste man annehmen, der Chor habe zum einen Theil nur aus Sängern, zum andern nur aus Tänzern bestanden, was aber aus vielen Gründen unwahrscheinlich ist. Die Musiker befanden sich übrigens stets beim Chor. In einigen Stücken, wie in den Bacchantinnen des Euripides, bilden sie sogar einen integrirenden Theil desselben.[2]) Bei den gewöhnlichen Männer- und Frauenchören waren die Griechen dies aus ihren Festzügen so sehr gewohnt, dass es ihnen unmöglich auffallen konnte, wenn der Chor beim Auftreten und Abgehn von seinen Flötenbläsern angeführt wurde. Im Uebrigen verliessen sie die Orchestra nicht[3]) und haben für gewöhnlich wohl ihren Standpunkt da gehabt, wo sich der Chor selbst zu befinden pflegte, an der Thymele.[4])

Werfen wir aber nun noch einen Blick auf das Gesagte, so ergiebt sich klar, wie sehr der Tanz mit der metrischen Composition der Gedichte in Uebereinstimmung steht. Wir sahen oben,

---

1) schol. Hephäst. p. 186 Gaisf. *ἰστέον, ὅτι οἱ ἀρχαῖοι ἐποίουν στίχους δύο μείζους καὶ ἕνα ἐλάττονα· τῶν οὖν μειζόνων τὸν πρότερον στροφὴν ἐκάλουν, παρὰ τὸν βωμὸν ἐν ταῖς ἑορταῖς ᾄδοντες αὐτὸν καὶ χορεύοντες· τὸν δὲ δεύτερον ἀντίστροφον, ἐναλλάξαντες τὴν χορείαν· τὸν δὲ ἐλάττονα, ἐπῳδὸν, ᾄδοντες αὐτὸν ἑστηκότες.* Unter den Worten *ἐναλλάξαντες τὴν χορείαν* wird man in Uebereinstimmung mit Poll. IV, 107 *ἃ δὲ ἀντᾴδουσιν ἀτιχορία* verstehn können, dass sie sich im Tanze und Gesange ablösten, wenn schon es Andre auf eine entgegengesetzte Bewegung gezogen haben. So der Scholiast zu Soph. Aj. 192 *ἰστέον δὲ, ὅτι τὴν μὲν στροφὴν κινούμενοι οἱ χορευταὶ πρὸς τὰ δεξιὰ ᾖδον, τὴν δὲ ἀντίστροφον πρὸς τὰ ἀριστερά, τὴν δὲ ἐπωδὸν ἱστάμενοι ᾖδον,* und der Scholiast des Pindar, wenn er sagt *κινουμένοις εἰς τὰ δεξιὰ τοῖς χορευταῖς ᾔδετο ἡ στροφή, εἰς δὲ τὰ ἀριστερὰ ἐκ τῶν δεξιῶν ἡ ἀντίστροφος, ἡ δὲ ἐπῳδὸς ἱσταμένοις διεβιβάζετο* bei Böckh T. II. p. 11 vgl. auch den Scholiasten zu Eurip. Hecub. 640—46. Der Umstand aber, dass die Einen tanzten, während die Andern sangen, wird besser, als es jemals durch Nachrichten dieser Art hätte geschehn können, durch die Benennungen der *στροφή, ἀντίστροφος, ᾠδή, ἀντῳδή, ἐπίῤῥημα, ἀντεπίῤῥημα* wie durch die Aeusserungen der Dichter selbst festgestellt. So bei Eurip. Elect. 869 *ἀλλ' ἐπάειδε καλλίνικον ᾠδὰν ἐμῷ χορῷ,* Worte, die nur an den Chor selbst gerichtet sein können, da der Gesang und Tanz desselben in der Antistrophe fortdauert, nachdem Elektra ins Haus gegangen ist, V. 878 *σὺ μέν νυν ἀγάλματ' ἄειρε κρατί· τὸ δ' ἁμέτερον χωρήσεται Μούσαισι χόρευμα φίλον.* In den Doppelchören empfiehlt sich eine solche Anordnung von selbst.

2) cf. V. 124, 156.

3) Phryn. p. 163 Thom. Mag. *θυμέλην οἱ ἀρχαῖοι ἀντὶ τοῦ θυσίαν ἐτίθουν, οἱ δ' ὕστερον ἐπὶ τοῦ ἐν τῷ θεάτρῳ τόπου, ἐφ' ᾧ αὐληταὶ καὶ κιθαρῳδοὶ καὶ ἄλλοι τινὲς ἀγωνίζονται μουσικήν.* Hiervon erhielten diese den Namen Thymeliker, nach der oben angegebenen Bedeutung dieses Wortes in dem Sinne für Orchestra.

4) Hier finden wir sie auch in dem Hyporchem des Pratinas bei Athenäos XIV. p. 617, c. *τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πολυπάταγα θυμέλαν.*

dass die systematische Composition vorzugsweise für die Gesänge des ganzen Chores geeignet war, wie denn die Form derselben auch keine Anzeichen dafür giebt, dass eine Responsion verschiedner Theile und mit ihr eine Distribution unter besondre Choreuten stattfand. Fügen wir hinzu, dass auch die monostrophischen Gesänge des Chores, monostrophisch in dem Sinne, dass keine Wiederholung stattfindet, ebenfalls eine solche Beschaffenheit haben, und dass mit allen diesen Formen nur ein Gehn oder Stehn der Choreuten verbunden war, so finden wir dies deutlich ausgesprochen in der Parodos, in der Exodos, in dem Kommation, in dem Makron und in den Epoden. Die antistrophische Composition dagegen, wohin wir auch die Composition *κατὰ σχέσιν* rechnen, scheint für den Tanz erfunden zu sein. In ihr offenbart sich ein bestimmtes Verhältniss der Theile zu einander und eine Wiederkehr. Daher findet man sie vorzugsweise im Stasimon und durchweg im zweiten Theil der Parabase. Sie ist freilich auch auf Wechselgesänge zwischen einzelnen Mitgliedern des Chores und auf die *κόμμοι* ausgedehnt worden, doch erhalten diese dadurch mehr die Form von Liedern, wie die von Tänzen, wobei sich die Abtheilung in Halbchöre ebenfalls in auffallender Weise geltend macht.[1]) Die Composition *κατὰ στίχον* endlich ist die uralte Form für den Einzelgesang und daher findet man sie auch in den Anapästen der Parabase, wo der Chorführer für den Dichter das Wort ergreift.

Was wir sonst noch von dem Tanz zu sagen haben, gilt dem Charakter desselben. Man unterschied drei Arten, den tragischen, die Emmeleia, den komischen, den Kordax, den satyrischen, die Sikinnis,[2]) die eben so verschieden von einander waren, wie die Tragödie, die Komödie und das Satyrspiel, d. h. die Emmeleia war ernst und würdig, ohne deshalb die Lebhaftigkeit auszuschliessen,[3]) der Kordax ausgelassen und obscön, Theophrast sagt, dass ihn kein Nüchterner tanzen könnte, der bei Sinnen sei,[4]) die Sikinnis harmlos und munter.[5]) Der tragi-

---

1) cf. Eurip. Orest. 1245 ff.

2) Um den ältesten Theoretiker dafür anzuführen, verweisen wir auf die Worte des etym. Magn. p. 712, 54 *σίκιννις σατυρικὴ ὄρχησις, ἐμμέλεια δὲ τραγική, κόρδαξ δὲ κωμική, ὡς Ἀριστόξενος ἐν πρώτῳ περὶ τραγικῆς ὀρχήσεως* cf. Bekk. anecd. p. 101 Phot. 508, 8; 511, 13. Im Uebrigen s. Schneider S. 224.

3) Dies würde, wenn es nicht aus den Worten der Tragiker selbst hervorginge, schon das Beispiel des Philokleon in den Wespen beweisen.

4) Charact. 6 *περὶ ἀπονοίας· ἀμέλει δυνατὸς καὶ ὀρχεῖσθαι νήφων τὸν κόρδακα.*

5) cf. Athen. I, 20, d. Plut. symp. VII, 8, 3. Ueber den Character der *ἐμμέλεια* noch ins Besondre Athen. XIV. p. 630, e *ἡ γυμνοπαιδικὴ παρεμφερής ἐστι τῇ τραγικῇ ὀρχήσει, ἥτις ἐμμέλεια καλεῖται· ἐν ἑκατέρᾳ δὲ ὁρᾶται τὸ βαρὺ καὶ σεμνόν.* Ueber den des *κόρδαξ* Arist .rhet. III, 8 Demosth. Olynth. II. p. 23 Rske. Liban. pro saltat p. 497. Ueber die *σίκιννις* Athen. XIV. p. 630.

sche Chor bestand oft aus Bewaffneten und daher scheint es gekommen zu sein, dass der Schwertertanz, *ξιφισμός*, als eine besondre Art der Emmeleia angegeben wird.[1]) Bei dem komischen Tanz liess man den uralten Phallos nicht aus den Händen, ein ledernes, dickes, rothes Instrument, das sich die Schauspieler um Hals und Leib banden, um damit, wie Aristophanes sagt, die Kinder zum Lachen zu bringen.[2]) Hermippos und sein Schauspieler Simermos sollen eine besondre Vorliebe dafür gehabt haben.[3]) Bei der Sikinnis dagegen erschienen die Satyrn mit Peitschen und Klappern.[4]) Das Satyrspiel war ohne Zweifel am reichsten mit Tänzen ausgestattet; es war ja die Wiege der Emmeleia gewesen. Sämmtliche Weisen scheinen aber darin übereingestimmt zu haben, dass die Pantomime und der Ausdruck der Geberde in ihnen vorwaltete.[5]) Von Telestes, einem Tänzer des Aeschylos, erfahren wir, dass er in den Sieben gegen Theben das Anrücken des feindlichen Heeres aufs Täuschendste dargestellt habe[6]) und dies geschah in der Weise, die den tragischen Tanz auszeichnete, so dass die Hände dabei vorzugsweise gebraucht wurden. Im Satyrspiel gesticulirte man dagegen mehr mit den Füssen[7]) und in der Komödie mit dem ganzen Leibe.[8])

---

1) So erklärt das Etym. Magn. die Sache p. 611, 10 *ξιφίσματα σημαίνει ὀρχήσεις τινὰς ποιάς, ὡς τῶν ὀρχουμένων ξιφήρεων ὄντων*, ohne Zweifel richtig, wogegen Photios p. 309, 16 Suidas und Hesychios unter *ξιφισμός* dies auf das Ausstrecken der Hand in Form eines Schwertes beziehn wollen: *ξιφισμὸς σχῆμα ἐκ τῆς ἐμμελείας καλουμένης, καὶ ξιφίζειν τὸ χειροτονεῖν παραπλήσιον ξίφει τὸ τῆς χειρὸς σχῆμα ποιοῦντα.*

2) Nub. 537 *ἦλθε (ἡ κωμῳδία) ῥαψαμένη σκύτινον καθειμένον, ἐρυθρὸν ἐξ ἄκρου, παχύ, τοῖς παιδίοις ἵν' ᾖ γέλως.* cf. Suid. *φαλλοί.*

3) schol. ad h. l. *τοῦτο φησὶ διὰ τὸν Ἕρμιππον καὶ τὸν Σιμέρμωνα, τὸν τούτου ὑποκριτήν.* vgl. jedoch Bergk. de reliqq. comoed. att. ant. p. 271, der aus Athen. XI. p. 551 C. schliesst, dass Sannyrio gemeint ist.

4) Casaub. de sat. poes. p. 110 Liban. c. Aristid. vol. III. p. 385 Rske. Merkwürdig sind auch die *πτερὰ ἀναψυκτήρια* Athen. XV, 690, b.

5) Daher sagt schon Aristoteles poet. c. 1 von den Tänzern *καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις.*

6) Athen. I. p. 21 f. *Ἀριστοκλῆς γοῦν φησιν ὅτι Τελέστης, ὁ Αἰσχύλου ὀρχηστής, οὕτως ἦν τεχνίτης, ὥστε ἐν τῷ ὀρχεῖσθαι τοὺς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας φανερὰ ποιῆσαι τὰ πράγματα δι' ὀρχήσεως.* Von demselben heisst es kurz vorher: *Τελέστης, ὁ ὀρχηστοδιδάσκαλος πολλὰ ἐξεύρηκε σχήματα, ἄκρως ταῖς χερσὶ τὰ λεγόμενα δεικνυούσαις.*

7) Daher der *ποδισμός*, den Poll. IV, 104 zu beschreiben scheint, wenn er sagt *Σειληνοὶ δ' ἦσαν καὶ ἐπ' αὐτοῖς Σάτυροι, ὑπίτροχα ὀρχούμενοι.*

8) Das *ῥικνοῦσθαι* vgl. Suidas und Schneider S. 234. Deshalb wird man auch *κόρδακα ἑλκύειν* gesagt haben, was Casaub. ad Theophr. p. 180 und Böttiger kleine Schriften Th. II. S. 279 auf den Tanz mit einem Seil beziehn wollten. Unterarten des *κόρδαξ* scheinen *βακτριασμός* (od. *μακτριασμός*), *ἀπόκινος, ἀπόσεισις, στρόβιλος, ἴγδις.* Verwandt damit *κῶμος, κωμαστική, ἡδύκωμος, κνισμός, κρουσίθυρος, ὄκλασμα, βαυκισμός, μόθων, λαμπροτέρα, γίγγρας.* cf. Meurs. orchest. unter diesen Artikeln.

Hierauf beziehn sich die wenigen Notizen, die uns in Betreff des Einzelnen erhalten sind, doch wird man zu unterscheiden haben. Pollux nennt als Besonderheiten des tragischen Tanzes: die σιμὴ χεὶρ, den καλαθίσκος, die χεὶρ καταπρηνής, die ξύλου παράληψις und die διπλῆ,[1]) welche letztere auch Aristophanes erwähnt.[2]) Davon scheinen die erstgenannten vier pantomimisch zu sein; die διπλῆ dagegen kam bei den Rundtänzen vor und entsprach vielleicht unsrer chaîne. Wenn Pollux nun noch die θερμαΰστρίς hinzufügt, so würde sich diese wenigstens nur auf Solotänze beziehn lassen, wie auf den der Kassandra bei Euripides,[3]) denn von andrer Seite erfahren wir, dass sie reich mit Sprüngen ausgestattet war und den Wahnsinn darzustellen hatte.[4]) Die κυβίστησις endlich und das παραβῆναι τὰ τέτταρα, was Schneider sonderbar genug in den Eumeniden des Aeschylos V. 37 wiederzufinden glaubt,[5]) sind schwerlich jemals tragische Tanzweisen gewesen. Die κυβίστησις beschreibt schon Homer[6]) und in späterer Zeit verstand man darunter einen Tanz, der bei aufgestellten Schwertern sehr kunstreich ausgeführt wurde.[7]) Es war offenbar damit ein Ueberschlagen des Körpers verbunden.[8]) Das παραβῆναι τὰ τέτταρα endlich ist ohne Zweifel ursprünglich nur im Satyrspiel vorgekommen und wird daher von Aristophanes im Plutos parodirt, als es von dort aus auch in den Dithyramben übergegangen war.[9]) Eine besondre Pantomime des Satyrspieles war auch das σκώπευμα, wobei die krumme Hand vor die blinzenden Augen gehalten wurde,[10]) und damit verwandt der σκωπίας, ein schnelles Herumwerfen des Kopfes, nach Art der Vögel.[11]) Eigne Tänze aber mögen der κονίσαλος, die σκίρτησις[12]) und der σόβας gewesen sein.[13])

Wir kommen zum Schluss noch einmal auf die metrische Form der Gesänge zurück. Der Rhythmus war das eigentliche

---

1) IV, 105.
2) Thesm. 981 ἔξαιρε δὴ προθύμως διπλῆν χεροῖν χορείαν.
3) Troad. 310 etc.
4) Meurs. orchestra p. 24. Eben dahin scheinen κερνοφόρος und μόγγας zu gehören. Dagegen waren die ἑκατερίδες, wie ich glaube, Reihentänze nach Art unsrer Menuetten. vgl. jedoch Welcker Nachtr. zur Tril. S. 305.
5) Mit grösserem Recht würde man noch Eurip. Hec. 1043 hierher ziehn können.
6) Il. σ, 605 Od. δ, 18.
7) Meurs. l. c. p. 45.
8) cf. Hom. Il. π, 750.
9) V. 290 ff. cf. schol. ad h. l.
10) Athen, XIV. p. 629, f. Phot. p. 527, b Hes. σκωπευμάτων. Plin. XXXV. c. XI.
11) Poll. IV, 103 Meurs. p. 83.
12) Hesych. s. v. κονίσαλος.
13) Athen. XIV. p. 629. Eine Abart der σίκιννις war offenbar die σικιννοτύρβη. Auch der βουκολιασμὸς scheint satyrisch.

Grundprincip aller scenischen Darstellung; er durchdrang nicht nur die Sprache, den Gesang und den Tanz, sondern er war auch sogar von Einfluss auf die musikalische Begleitung. Ob eine Rede, ein Lied oder ein Tanz mit oder ohne Entsprechung seiner Theile componirt war, dies gab sogar den Maassstab für die Wahl der Tonart. Aristoteles sagt uns, dass die hypodorische und hypophrygische Harmonie deshalb von den Chören ausgeschlossen und den Gesängen von der Scene eigenthümlich gewesen wären, weil sie sich nicht für antistrophische Lieder geeignet hätten. Es kam dazu, dass diese Tonarten weniger zum eigentlichen Gesange, vermuthlich also mehr zur Recitation, auffoderten und ihrem Charakter nach mehr mit dem Wesen der handelnden Personen, als dem des Chores übereinstimmten.[1]) Die Hauptsache bleibt dabei immer die Frage, ob in den Stücken Responsion stattfand oder nicht. Danach richtete sich die ganze Art der Darstellung: der Vortrag, der Tanz, die musikalische Begleitung; und deshalb glauben wir nicht zu irren, wenn wir die hypodorische und hypophrygische Tonart nicht durchweg von den Chorgesängen ausschliessen, wie es denn auch nicht wahrscheinlich ist, dass die Exodos des Geryones ohne alle Theilnahme des Chores vorübergegangen sei, sondern wenn wir vielmehr annehmen, dass sich der Ausspruch des Aristoteles nur auf die Chorgesänge im engeren Sinne des Wortes, auf die Stasima bezog, und dass er weder auf die Wechselgesänge zwischen den Scenikern und Choreuten, noch auf die systematisch componirten Gesänge des Chores auszudehnen ist. Denn selbst abgesehn davon, dass Aristoteles die antistrophische Composition als den Grund für jene Erscheinung angiebt und diese sich nur auf einen Theil der Chorgesänge bezieht, so darf man nie vergessen, dass seine Sprache in Dingen dieser Art nicht die eines musikalischen Theoretikers, sondern die eines musikverständigen Dilettanten ist, der die Kenntniss des Gegenstandes, um den es sich handelt, bei seinen Lesern voraussetzt.[2])

Im Uebrigen müssen wir noch bemerken, dass es weder ein Klanggeschlecht noch eine Tonart gab, von der sich mit Bestimmtheit behaupten liesse, dass sie nicht im Drama und vorzugsweise in der Tragödie zur Ausübung gekommen wäre. Das enharmonische und diatonische Klanggeschlecht waren die Basis der ganzen Musik und können deshalb nicht gefehlt haben, aber

---

1) Aristot. probl. XIX, 30 *διὰ τί οὔτε ὑποδωριστὶ οὔτε ὑποφρυγιστὶ οὐκ ἔστιν ἐν τραγῳδίᾳ χορικόν; ἢ ὅτι οὐκ ἔχει ἀντίστροφον, ἀλλὰ τὰ ἀπὸ σκηνῆς; μιμητικὴ γάρ.* ib. 49 *διὰ τί οἱ ἐν τραγῳδίᾳ χοροὶ οὔθ' ὑποδωριστὶ οὔθ' ὑποφρυγιστὶ ᾄδουσιν; ἢ ὅτι μέλος ἥκιστα ἔχουσιν αὗται αἱ ἁρμονίαι, οὗ δεῖ μάλιστα τῷ χορῷ· ταῦτα δ' ἄμφω χορῷ μὲν ἀνάρμοστα, τοῖς δὲ ἀπὸ σκηνῆς οἰκειότερα.*

2) cf. Herm. de usu antistrophicorum in Graecorum tragoediis p. IV.

auch das chromatische, dessen Herrschaft in demselben Umfange zunahm, wie sich die des enharmonischen verminderte, ist durch Agathon in die Tragödie eingeführt worden.[1]) Es war im Alterthum wegen seiner grossen Weichheit beliebt.

Unter den Tonarten können wir sechs Weisen nahmhaft machen, deren Vorkommen in der Tragödie durch das Zeugniss alter Schriftsteller verbürgt wird. Die dorische Tonart nahm man wegen ihres Ernstes und ihrer Männlichkeit[2]) die hypodorische wegen ihrer Erhabenheit und ihrer Würde;[3]) beide wurden, wie es scheint, vorzugsweise mit der Cither begleitet und die erstere wird ebenso in dem Stasimon von Männerchören, wie die zweite in den Gesängen von der Scene vorgewaltet haben. Die lydische und die mixolydische Harmonie nahm man wegen ihrer Weichheit und Anmuth.[4]) Sie scheinen etwas Rührendes im Klange gehabt zu haben und werden daher wohl vorzugsweise bei Frauenchören angewandt worden sein. Die ionische Harmonie dagegen, die ebenfalls in der Tragödie vorkam, soll nach der Beschreibung des Heraklides etwas Düsteres und Hartes gehabt haben.[5]) Daher findet man den ionischen Rhythmus so häufig in Klagegesängen,[6]) doch hat man allen Grund zu vermuthen, dass diese Harmonie auch noch eines andern Ausdrucks fähig war.[7]) Die hypophrygische Harmonie endlich nahm man deshalb zu Gesängen von der Scene, weil sie einen drastischen Charakter verrieth[8]) und daher wohl zu einer beschleunigten Handlung gepasst haben wird. Somit fehlt denn aus dem Kreise der griechischen Tonarten nur noch die phrygische,[9]) für deren

1) Plut. sympos. III, 1 wonach das Verständniss der Stelle de mus. c. 20 zu modificiren sein dürfte.

2) Plut. de mus. c. 17.

3) Aristot. l. c. ἡ δὲ ὑποδωριστὶ μεγαλοπρεπὲς καὶ στάσιμον, διὸ καὶ κιθαρωδικωτάτη ἐστὶ τῶν ἁρμονιῶν.

4) Athen. XIV, 638 f. Plut. de mus. c. 16 καὶ ἡ μιξολύδιος δὲ παθητική τίς ἐστι τραγῳδίαις ἁρμόζουσα. Ἀριστόξενος δέ φησι Σαπφὼ πρώτην εὕρασθαι τὴν Μιξολυδιστί, παρ᾽ ἧς τοὺς τραγῳδοποιοὺς μαθεῖν· λαβόντας γοῦν αὐτοὺς συζεῦξαι τῇ Δωριστί, ἐπεὶ ἡ μὲν τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ ἀξιωματικὸν ἀποδίδωσιν, ἡ δὲ τὸ παθητικόν· μέμικται δὲ διὰ τούτων ἡ τραγῳδία.

5) Athen. XIV, 625 b. τὸ τῆς Ἰαστὶ γένος ἁρμονίας οὔτ᾽ ἀνθηρὸν οὔτε ἱλαρόν ἐστιν, ἀλλὰ αὐστηρὸν καὶ σκληρόν, ὄγκον δὲ ἔχον οὐκ ἀγεννῆ· διὸ καὶ τῇ τραγωδίᾳ προσφιλὴς ἡ ἁρμονία.

6) cf. Eur. suppl. 42 etc.

7) Boeckh de metr. Pind. p. 241 cf. Aesch. suppl. 1015 Eur. Cycl. 495 ff.

8) Aristot. l. c. ἦθος δὲ ἡ μὲν ὑποφρυγιστὶ πρακτικόν, διὸ καὶ ἔν τε τῷ Γηρυόνῃ ἡ ἔξοδος καὶ ἡ ἐξόπλισις ἐν ταύτῃ πεποίηται.

9) Dass die äolische Harmonie nur ihrem Namen nach von der hypodorischen verschieden war, lehrt uns Heraklides bei Athen. XIV, 624, e. Die lokrische aber war nur eine vorübergehende Erscheinung. ibid. 625, e. Die hypolydische stimmt, wie Boeckh de metr. Pind. p. 225 nachweist, mit der ionischen überein.

Anwendung in der Tragödie kein bestimmtes Zeugniss vorliegt. Aber wer zweifelt darum au ihrem Vorkommen? Wer kann glauben, dass die Tragödie so ganz ihren Ursprung aus dem Dithyramben verläugnet hätte, um eine Harmonie aufzugeben, die von jenem unzertrennlich war? — Wer kann glauben, dass man die Thermaystris mit einer andern Harmomie begleitete, wie mit der phrygischen? —

V.

Ueber Masken und Costum.

Es giebt kaum einen andern Punkt im griechischen Bühnenwesen, in dem sich die Gefühlsweise der Alten auf eine so auffallende Weise von der des heutigen Theaters entfernt, wie in Allem, was die Bekleidung angeht. Wenn wir uns in manchen Dingen, die unter gleichen Verhältnissen stets wiederkehren und von der Natur der Sache bedingt werden, einen Schluss nach der Analogie unsrer Bühne gestatten dürfen, so ist dies auf diesem Felde gänzlich untersagt, denn hier gingen die Alten von vorn herein von ganz andern Voraussetzungen aus, verfolgten ganz andre Zwecke und bedienten sich daher auch ganz andrer Mittel zur Erreichung derselben, als wir für unsre Verhältnisse gut heissen können. Wäre es daher auch möglich, dass wir in unsern Versuchen, die antike Bühne wieder ins Leben zu rufen, die Nachahmung bis zur täuschendsten Aehnlichkeit trieben, wir würden die letzte Spitze derselben, das Kleid und die äussere Ausstattung des Dramas, nicht erreichen, oder, wenn wir es erreichten, unserm Gefühl nicht zugänglich machen können.

Was uns zunächst als etwas ganz Fremdartiges bei der Darstellung menschlicher Zustände, wie wir sie auf der Bühne zu sehn gewohnt sind, in die Augen fällt, ist die Maske und der Kothurn. Man hat Alles gethan, um die Anwendbarkeit dieser Auskunftsmittel darzuthun. Schneider führt an, dass die Masken nothwendig gewesen wären, theils um in den grossen Theatern den Klang der Stimme zu verstärken, theils um es den Schauspielern möglich zu machen, dass sie in demselben Stück Männer und Weiber, junge und alte Personen geben konnten, theils damit man in der Komödie die nach dem Leben geschilderten Personen auch durch die Nachbildung ihrer Gesichtszüge kenntlich machen konnte, theils endlich, weil in der Tragödie wenigstens die Person des Schauspielers durch die eigenthümliche Formation der Maske das Ansehn einer übermenschlichen Grösse erhielt. [1]) Aber dies Alles hätte anders sein können und die

1) Schneider S. 155 ff. vgl. Böttiger: de personis scenicis, vulgo larvis. Vimar. 1794 opusc. p. 220 etc.

Griechen würden dennoch, wie ich zu behaupten wage, die Maske, die für uns eine so grosse Störung der Illusion ist, nicht abgelegt haben, denn dagegen erklärte sich bei ihnen ein eigenthümliches Schicklichkeitsgefühl. Wer bei ihnen nämlich eine fremde Persönlichkeit vorstellen oder auch nur die seinige verleugnen wollte, bedurfte dazu unter allen Umständen der Maske und dies nicht allein im Theater. Den Beweis dafür liefert uns nicht nur Theophrast, der es als ein Zeichen von Verstandesschwäche angiebt, wenn jemand im komischen Chor ohne Maske auftreten wollte, sondern noch weit schlagender Demosthenes, der den Kyrebion einen verruchten Menschen nennt, weil er es wagte, an den öffentlichen Processionen, die einen religiösen Charakter trugen, ohne Maske Theil zu nehmen. Bei den Römern galt es überdies für eine Strafe, wenn die Schauspieler auf den Willen des Publicums die Maske ablegen mussten.[1]) Sie glichen dann einem Soldaten, der sein Schwert aus den Händen giebt. Die Maske war also von dem Festschmuck unter allen Umständen unzertrennlich.

Eine andre Bewandniss hat es nun freilich mit dem Kothurn, dem Onkos und andern Dingen, die zum tragischen Costum gehörten. Hier verfolgten die Griechen Zwecke, die den unsrigen entgegengesetzt sind; ihr Ziel war das der Idealisirung, das unsre ist das der Individualisirung. Daher die grosse Verschiedenheit der äussern Mittel. Unser Schauspiel, welches durchweg ein historisches ist, macht es sich, seiner eigenthümlichen Bestimmung gemäss, zur Aufgabe, die menschlichen Zustände, die es wiedergeben soll, mit möglichster Treue zu copiren. Daher studiren wir die Geschichte der Trachten und Moden, so weit wir darin vordringen können, vergleichen die Portraits berühmter Männer, die auf der Bühne dargestellt werden sollen und suchen überall bis ins Einzelnste der Naturtreue einzudringen, denn unser sogenanntes ideales Costum ist eigentlich nichts Anderes, als die Abwesenheit alles Costums im engeren Sinne des Wortes. Bei den Griechen musste dies anders sein. Der Stoff ihrer Tragödie war nicht historisch, sondern mythisch. Die Persönlichkeiten derselben waren Geschöpfe der freien Phantasie, die kein sterbliches Auge gesehn hatte. Sie mussten also erst erfunden werden, erfunden nach den Andeutungen und Beschreibungen, die die ältesten Dichter von ihnen gemacht hatten. Unzweifelhaft haben hier die lebendigen Schilderungen Homers den grössten Einfluss auf die Ausbildung des tragischen Costums gehabt, denn wer kannte die Heroen so genau bis aufs Haar, wie der blinde Sänger von Chios? — Er hatte gesagt, dass sie grösser, schöner und stär-

1) Casaub. ad Theophr. char. p. 180 vgl. Böttiger: Ueber das Wort Maske und die Abbildungen auf alten Gemmen im deutschen Merkur 1808 St. 9 S. 33—40 (kl. Schriften Th. III. S. 404.)

ker gewesen wären, als die nachgebornen Geschlechter und so bildete sie die tragische Kunst; so finden wir sie auf der attischen Bühne.[1]) Er hatte den Göttern noch grössere Gestalten, noch mehr Erhabenheit und sogar mehr körperliches Gewicht zugeschrieben,[2]) als den Heroen, und so gewahren wir denn auch auf der attischen Bühne Göttererscheinungen, die zu stark ins Gewicht fielen, als dass sie die Flugmaschine hätte tragen können.[3]) Auf diesem Wege gewann die Tragödie jenes ehrwürdige Ansehn, das die Alten so sehr an ihr preisen, und konnte ihnen kaum anders vorkommen, als wie ein verkörpertes Epos.

Dieselbe Richtung sehn wir, nur in entgegengesetzer Weise, in der Komödie ausgesprochen. Das Ideal der parodischen Darstellung ist die Caricatur.[4]) In ihr bleibt der Gegenstand nicht mehr der natürliche, handgreifliche, sondern er ist wesentlich Product der künstlerischen Erfindung. Er ist darin mehr auf symbolische als auf unmittelbare Weise wiedergegeben. Selbst die Masken der einzelnen Personen, die die Komiker persifflirten, und die mit aller erfoderlichen Naturtreue ihren Gegenstand wiedergegeben haben sollen, waren von einer solchen Carikirung nicht ausgenommen;[5]) am reinsten aber spricht sich das Wesen des griechischen Dramas im Chor aus und hier finden wir Vögel, Wespen, Frösche, Stechfliegen, Ziegen, Fische, Schlangen, Nachtigallen, Ameisen, Störche, Greife, Wolken und vielleicht noch andre phantastische Geschöpfe,[6]) die uns augenscheinlich darauf hinführen, dass die Caricatur sein wahres Element war. Denn man darf nicht glauben, dass die Choreuten deshalb ihre menschliche Gestalt ablegten, oder dass die Wolken vollends, wie

---

1) cf. Philost. vit. Apoll. VI, 11 p. 244 f. Olear. Bekk. anecd. p. 746 ἐπιδεικνύμενοι (οἱ τραγικοὶ) δὲ τῶν ἡρώων ὡσανεὶ τὰ αὐτῶν πρόσωπα, πρῶτον μὲν ἐπελέγοντο ἄνδρας τοὺς μείζονα φωνὴν ἔχοντας, δεύτερον δὲ βουλόμενοι καὶ τὰ σώματα δεικνύειν ἡρωϊκά, ἐμβάδας ἐφόρουν καὶ ἱμάτια ποδήρη. Ganz dasselbe sagt Aeschylos, der Erfinder des trag. Costums, bei Arist. Ran. 1060

κἄλλως εἰκὸς τοὺς ἡμιθέους τοῖς ῥήμασι μείζοσι χρῆσθαι.
καὶ γὰρ τοῖς ἱματίοις ἡμῶν χρῶνται πολὺ σεμνοτέροισιν.

2) cf. Il. ε, 839.

3) Poll. IV, 126.

4) Daher sagt schon Aristoteles poet. c. 5 τὸ γελοῖον πρόσωπον αἶσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης.

5) Poll. IV, 143 τὰ κωμικὰ πρόσωπα, τὰ μὲν τῆς παλαιᾶς κωμῳδίας ὡς ἐπιπολὺ τοῖς προσώποις, ὧν ἐκωμῴδουν, ἀπεικάζετο, ἢ ἐπὶ τὸ γελοιότερον ἐσχημάτιστο. Schoeler de pers. Graec. scenicis, ein Schulprogramm aus Danzig v. J. 1821 p. 10 macht hiervon eine sehr treffende Anwendung auf die Maske des Sokrates in den Wolken.

6) Sollte Kephisodoros nicht ὗες geschrieben haben? Ich möchte es aus dem υει bei Athen. schliessen, was offenbar υσι bedentet. Wenigstens scheint die Vermuthung von Hemsterhuys über den Inhalt des Stückes nichts weniger als annehmbar. cf. Mein. hist. Com. I. p. 268 und 34.

Kanngiesser vorschlägt, in Dunstschleier gehüllt, auf die Bühne herabsanken.[1]) Dies wäre dem Zweck des Dichters und dem plastischen Sinn der Griechen so fremd als möglich gewesen. Der Chor der Wolken bestand aus langnasigen Frauen, die bunte Kleider trugen,[2]) der der Wespen aus athenischen Bürgern, die statt des herkömmlichen Phallos einen grossen Stachel trugen, eine Anspielung auf ihre Richterstrenge,[3]) der der Vögel hat sich ohne Zweifel nur durch Schnäbel und Flügel[4]) ausgezeichnet und ebenso wird es mit allen übrigen ähnlichen Erscheinungen auf der attischen Bühne gewesen sein. Die Griechen, die mit der Vermischung von menschlichen und thierischen Gestalten so gern ihr Spiel trieben, konnten hier ihrer Laune ganz den Zügel schiessen lassen. Was aber nun vollends die von den Komikern rein erfundnen fremden Völker und Götter angeht, so überzeugen uns die Andeutungen der Dichter hinlänglich, dass sie die tollsten Zerrbilder nicht verschmähten, um ihren Humor zu würzen,[5]) und die Komik aller dieser Gestalten wurde noch dadurch erhöht, dass die Komödie nur eine ärmliche Ausstattung hatte.[6]) — Wir sollten, der Vollständigkeit wegen auch noch die Durchführung dieses Princips im Satyrspiel verfolgen, aber wer zweifelt an der Idealität seiner Gestalten, selbst wenn man dadurch nichts Anderes hätte darstellen wollen, als die lustigen Tänzer am bacchischen Festen, die Welcker in den Satyrn so treffend erkannt hat?

Aus dieser Richtung der griechischen Costumirung ging nun allerdings eine andre als nothwendige Folge sehr bald hervor. Nur das Leben schafft Individuen; die Gestalten, die die Kunst hervorbringt, tragen sämmtlich den Ausdruck einer grösseren

---

1) S. 158 vgl. Schneider S. 98.

2) schol. ad Nub. 289 *μέλλει δὲ τὰς Νεφέλας γυναικομόρφους εἰσάγειν, ἐσθῆτι ποικίλῃ χρωμένας, ἵνα τὰ τῶν οὐρανίων φυλάττωσι σχήματα* ad 343 *εἰσεληλύθησαν οἱ χορευταὶ προσωπεῖα περικείμενοι μεγάλας ἔχοντα ῥῖνας, γελοῖα καὶ ἀσχήμονα.*

3) vesp. 1071 ff.

4) cf. V. 61, 94, 99 ff. 268 ff. schol. ad 668.

5) cf. Acharn. 95 ff. mit den Scholien. Av. 1565 ff.

6) Hierauf beziehn sich meines Erachtens die Andeutungen, die uns Athen. II. p. 57 a, von der *ἀρχαιότης τῆς κωμῳδίας* macht, worunter ältere und neuere Erklärer mit Unrecht die Anfänge der Komödie verstanden haben (s. Bernhardy Eratosthen. p. 250.) Der Spott über die kümmerliche Ausstattung und Beköstigung des komischen Chores, im Gegensatz zu dem tragischen, war ein herkömmliches Steckenpferd der komischen Dichter. Aristophanes rühmt sich, wenn ich nicht irre, im Frieden V. 741, diesem *σκώπτειν εἰς τὰ ῥάκια* ein Ende gemacht zu haben, doch kommt er in den Fröschen selbst darauf zurück V. 403—5. Bei Eupolis finden sich ebenfalls manche Scherze dieser Art. Ganz in derselben Weise aber ist, wie ich glaube, auch das Fragment des Pherekrates bei Eustath. ad Odyss. p. 1369, 43 zu verstehn, auf welches Meineke fragm. Com. II, 1 p. 290 aufmerksam macht.

Allgemeinheit. Daher sah man, wie Millin richtig bemerkt hat, auf der griechischen Bühne nur die Klassen des Alters, des Geschlechts, der bürgerlichen Gesellschaft, aber keine besondern Charaktere; [1]) und wer kann leugnen, dass dies im griechischen Drama anders ist? Seine ganze geistige Physiognomie trägt dasselbe Gepräge der Allgemeinheit; diese findet man aber auch in den ihr gesteckten Schranken dergestalt decidirt und auf alle Weise ausgesprochen, dass die Seelenzustände der einzelnen Personen mit den unbeweglichen Zügen der Maske zu harmoniren scheinen und eine eiserne Consequenz durch die gehaltnen Charaktere geht. [2]) Bei Aeschylos und Sophokles ist dies besonders hervortretend. Euripides ist freilich davon in manchen Dramen abgewichen und von seiner Iphigenie in Aulis namentlich sollte man kaum glauben, dass sie die Maske getragen hätte. So sehr vereinigen sich die widersprechendsten Gefühle in denselben Personen. Fast keiner bleibt bei der ergreifenden Handlung der, der er zu Anfang war. Es ist dies offenbar der Durchbruch eines neuen Princips, welches der altgriechischen Poesie den Todesstoss geben musste.

Neben dieser Verallgemeinerung der Charaktere machte sich indessen noch ein anderes Princip mit Nothwendigkeit geltend, welches mit der Zeit sogar das überwiegende geworden zu sein scheint; es war das der Specialisirung, das aus den Anfoderungen der Situation hervorging, nicht der der einzelnen Scene, denn diese pflegt nicht zu wechseln, sondern der des ganzen Stückes. Ein König auf der Flucht und im Elend konnte nicht mit dem Purpur einhergehn, ein Flehender, ein Büssender hatten ihre eigenthümliche Tracht. Dies scheinen die Griechen in voller Stärke empfunden und dargestellt zu haben. Daher jene grausenerregende Schilderung des König Oedipus in Kolonos bei Sophokles. Der Dichter beschreibt uns mit eindringlichen Worten die hohe Gestalt des alten Königs, der, aus seinem Reich verstossen, flüchtig und im Elend umherirrend, im Hain der Eumeniden Schutz sucht. Er vergisst nichts, was uns die Maske auf deutlichste vor Augen stellen kann, weder das wüste Haar um seine greise Scheitel, noch das ehrwürdige Antlitz, das der Augen beraubt und entstellt ist, noch endlich das abgetragne Kleid, das vom Schmutz des Alters zerfressen wird. [3]) Wer

---

1) description d' un mosaique: Einleitung.

2) vgl. O. Müller Litteratgesch. II. 44. „Man kann sich gewiss einen Orest des Aeschylos, einen Ajas des Sophokles, die Medea bei Euripides wohl durch die ganze Tragödie mit denselben Mienen denken, aber schwerlich einen Hamlet oder Tasso.“

3) V. 1256 δν ξένης ἐπὶ χθονός
ξὺν σφῷν ἐφεύρηκ' ἐνθάδ' ἐκβεβλημένον,
ἐσθῆτι σὺν τοιᾷδε, τῆς ὁ δυσφιλὴς
γέρων γέροντι συγκατῴκηκεν πίνος,

erinnert sich nicht des blutbesprizten Antlitzes der Klytämnestra bei Aeschylos? [1]) Es ist keinem Zweifel unterworfen, dass Euripides in dieser Beziehung übertrieben und die Würde der Personen gegen das Recht der Situation aufgeopfert hat. Er liebte es, die Heroen in ihren Drangsalen darzustellen und so sehn wir denn auch seinen Menelaos, der an der Küste Aegyptens Schiffbruch gelitten hat, in einem so ärmlichen und schauderhaften Costum, dass Theonoe bei seinem Anblick erschrickt. [2]) Dasselbe wiederholte der Dichter in mehren Stücken und wurde daher von Aristophanes beschuldigt, dass er seine Tragödie zu einer Lumpensammlung gemacht hätte.

Diese Andeutungen werden genügen, um die grosse Verschiedenheit der antiken und modernen Costumirung ins Licht zu stellen. Sie hatte den angegebenen Charakter freilich nicht von Anfang an, sondern gewann ihn erst in der Folge. Thespis, Pratinas, Phrynichos und ihre Zeitgenossen hatten zum Theil noch gar keine Masken, zum Theil bedienten sie sich noch unvollkommner Auskunftsmittel. Erst durch Aeschylos, der zugleich der Bühne ein stattlicheres Ansehn gab, gewann die Tragödie den Apparat, den sie bis in die späteste Zeit behielt. Er bekleidete den Kopf der Schauspieler, nicht allein ihr Antlitz, mit der Maske, die Hände mit grossen Handschuhen, die Füsse mit dem Cothurn, er erfand das tragische Costum und ihm verdanken ohne Zweifel alle jene Mittel, die man anwandte, um der menschlichen Gestalt ein übermenschliches Ansehn zu geben, ihre Entstehung. [3]) Dahin gehören der *ὄγκος*, [4]) die *προστερνίδια*, die *προγαστρίδια* und andere Dinge, die so oft den Spott Lucians erregt haben. [5]) Dass es der Tragödie im Uebrigen nicht an allerhand Zubehör fehlte, wie ihn die Scene nöthig machte, versteht sich von selbst. Wir erfahren von Schwerdtern, deren Scheide in den Griff zurückging, wenn man sich damit erstechen

---

πλευρὰν μαραίνων, κρατὶ δ᾽ ὀμματοστερεῖ
κόμη δι᾽ αὔρας ἀκτένιστος ᾄσσεται.

cf. Reisig. enarrat. XXVI.

1) Agam. 1300 cf. 1428.

2) V. 1224 *Ἄπολλον, ὡς ἐσθῆτι δυσμόρφῳ πρέπει.* cf. v. 424 sq. 1088.

3) Vit. Rob. *τοὺς ὑποκριτὰς χειρῖσι σκεπάσας καὶ τῷ σώματι ἐξογκώσας, μείζοσί τε τοῖς κοθόρνοις μετεωρίσας.* Ueber die Handschuhe vgl. Chrysost. hom. VIII. in Timoth. tom. VI, p. 457, d. *τὰς χειρῖδας, καθάπερ οἱ τραγῳδοὶ, ἐνδιδύσκουσιν, ὥστε νομίζειν προσπεφυκέναι μᾶλλον αὐταῖς.* Schneider S. 160. Aus Athen. V. p. 198 kann man schliessen, dass die Göttergestalten die Höhe von acht Fuss erreichten.

4) Poll. IV, 133 *ὄγκος δέ ἐστι τὸ ὑπὲρ τὸ πρόσωπον ἀνέχον εἰς ὕψος, λαβδοειδεῖ τῷ σχήματι.*

5) de saltat. c. 27 p. 284 Anachars. c. 23 p. 904 Jup. trag. c. 41 p. 688 somnium s. Gall. c. 26 p. 742 f. Nigrin. c. 11. p. 50 Epict. c. 36 cf. Philost. vit. Apollon. V, 9 p. 195 Olear. Schneider S. 161. Die falschen Brüste für die Frauenkleidung erwähnt Alexis bei Athen. XIII. p. 568. b.

wollte,[1]) von Stäben, auf denen sich ein Adler befand, ein Schmuck für das königliche Costum,[2]) von Bogen, Schleudern, Wurfspiessen, Speeren, Karsten, Pflügen und was dergleichen mehr war.[3]) In sehr auffallender Weise mussten die Herolde ausstaffirt sein, da ihre Trompete, gleichfalls eine Erfindung des Aeschylos, unverhältnissmässig gross war. Dies scheint die Veranlassung geworden zu sein, dass die Grammatiker ihnen den Namen der *σάλπιγγες* beilegten und sie als eine besondre Gattung von Charakteren von den Boten und ähnlichen Rollen unterschieden.[4])

Wir wenden uns nach diesen Vorbemerkungen zum Einzelnen und zwar zunächst zu den Masken, wo es in der That staunenswerth erscheint, bis zu welchen feinen Nuancirungen die Griechen das menschliche Antlitz nachgebildet haben, ohne dabei doch einen gewissen, vorherbestimmten, allgemeineren Typus in der Charakterisirung aufzugeben. So unterschied man in der

---

1) Lob. ad Soph. Aj. 813 ed. alt.

2) schol. ad Arist. Av. 512.

3) Liban. c. Aristid. vol. III. p. 385 ed. Rske *πολλὰ δὲ καὶ παραλείπω· τόξον, βέλος, ἀκόντιον, δόρυ, σμινύην, ἄροτρον* Poll. VI, 117 *καὶ νεβρίδες δὲ, καὶ διφθέραι, καὶ μάχαιραι καὶ σκῆπτρα, καὶ δόρατα καὶ τόξα καὶ φαρέτρα καὶ κηρύκεια καὶ ῥόπαλα καὶ λεοντῆ καὶ παντευχία μέρη τῆς τραγικῆς ἀνδρείας σκευῆς.*

4) Ttetz. *περὶ τραγικῆς ποιήσεως* im Rhein. Mus. Jahrg. IV. H. 3 S. 487 giebt V. 140 die Definition *σάλπιγξ λόγος δὲ συμβολὰς μαχῶν λέγων*, woraus O. Müller (Jahrg. V. H. 3 S. 378) schliesst, *σάλπιγξ* sei eine Rede gewesen, die ein Treffen darstellle und die vermuthlich mit Trompetenstössen eingeleitet oder beschlossen sei; doch dies ist schwerlich richtig. Tzetzes selbst unterscheidet späterhin als *σκηνικὰ πρόσωπα* den *σκοπός, σάλπιγξ* und *ἄγγελος* V. 160

τὸ σκηνικὸν πρόσωπον αὖ τέμνει πάλιν
εἴς τε σκοπούς, σάλπιγγας, εἰς τοὺς ἀγγέλους

und in der Lebensbeschreibung des Aeschylos bei Robort. heisst es: *τήν τε σκηνὴν ἐκόσμησε καὶ τὴν ὄψιν τῶν θεατῶν κατέπληξε τῇ λαμπρότητι, γραφαῖς καὶ μηχαναῖς, βωμοῖς τε καὶ τάφοις, σαλπιγξιν, εἰδώλοις, ἐριννύσιν.* Es ist also klar, dass man unter *σάλπιγξ* eine besondre Erscheinung auf der Bühne verstand, und dies wird eben keine andre als die der Herolde gewesen sein, die mit ungeheuer grossen Trompeten versehn waren: Liban. c. Arist. l. c.: *τραγῳδοὺς δὲ ποιεῖ βραχυτέρους, γόνατα ἀποτέμνων, ἐπειδήπερ ἐμβάτας ἀναβάντες ἐμηχανήσαντο τοὺς ἄλλους ὑπεραίρειν, τὸν δὲ σαλπιγκτήν σοι λείπεται ζῶντα κατορύττειν, ὡς οὐδὲν αὐτῷ τοῦ σώματος ἰσομέτρητον τῇ σάλπιγγι· μᾶλλον δὲ οὐδὲ ἅπαν τὸ σῶμα.* Das Costum rührt unverkennbar aus der Zeit des Aeschylos her, dem man ja auch die Erfindung ähnlicher Rollenfächer zuschrieb, wie des der Boten. Philostr. vitt. Soph. I, 9, 1 p. 492 Olear. *εἰ γὰρ τὸν Αἰσχύλον ἐνθυμηθείην, ὡς πολλὰ τῇ τραγῳδίᾳ ξυνεβάλετο, ἐσθῆτί τε αὐτὴν κατασκευάσας, καὶ ὀκρίβαντι ὑψηλῷ καὶ ἡρώων εἴδεσιν, ἀγγέλοις τε καὶ ἐξαγγέλοις, καὶ οἷς ἐπὶ σκηνῆς τε καὶ ὑπὸ σκηνῆς χρὴ πράττειν.* Wahrscheinlich werden wir daher bei Ttetzes zu schreiben haben: *σάλπιγξ λόγους δὲ, συμβολὰς μαχῶν, λέγων.* Der mythische Stammvater dieses ganzen Rollenfaches war ohne Zweifel Kopreus, der Herold des Eurystheus, der auch in den Herakliden des Euripides auftritt.

Tragödie zwischen sechs verschiednen Charakteren des bejahrten Alters.[1]) Da war erstens ein ξυρίας, der älteste unter den Greisen, mit schlohweissem Haar, welches dicht an den Onkos anlag, geschornem Bart und langem Kinn. Zweitens der λευκός, dessen Haarfarbe mehr ins Graue spielte, der noch Locken trug, ein volles Kinn und vorstehende Brauen hatte. Seine Gesichtsfarbe war ein mattes Weiss, sein Onkos nur niedrig.[2]) Drittens der σπαρτοπόλιος. Er trug die Spuren des herannahenden Alters, war dunkelhaarig und seine Hautfarbe kränkelnd. Der μέλας, ein brünetter Mann, hatte noch einen ganzen vollen Bart und Haupthaar; seine Gesichtszüge waren markirt und der Onkos hoch. Der ξανθὸς hatte blonde Locken, einen geringeren Onkos und schönen Teint. Der ξανθότερος, eine besondre Abart von dem vorhergehenden, glich ihm in allen Stücken; er unterschied sich nur durch eine mattere Gesichtsfarbe und hatte daher Kranke und Leidende darzustellen. — Unter den jüngeren Männern unterschied man gleichfalls acht verschiedne Charaktere: der πάγχρηστος, der älteste unter ihnen, trug keinen Bart, hatte schöne Hautfarbe, war brünett und trug dichte und dunkle Haare. Der οὖλος war blond und trug einen sehr hohen Onkos, an dem die Haare fest anlagen, hatte hohe Augenbrauen und ein mannhaftes Ansehn. Der πάρουλος unterschied sich nur durch ein mehr jugendliches Aussere. Der ἁπαλός hatte blonde Locken, weissen und glänzenden Teint, und glich einem schönen Götterbilde.[3]) Der πιναρός war geschwollen, bleifarben, die Augen niedergeschlagen, hatte eine unreine Gesichtsfarbe und blondes Haupthaar. Der zweite πιναρός sah noch schmächtiger und jünger aus und trug mehr Haar. Der ὠχρός hatte vollends eine saftlose Haut, viele Haare, einen krankhaften Teint, und spielte ins Blonde. Der πάρωχρος glich in Allem dem vorhergehenden;[4]) hatte aber noch blässere Hautfarbe und stellte daher Kranke und Verliebte dar.

Alle diese Masken wurden indessen nur für Leute von königlicher Abkunft in der Tragödie gebraucht. Verschieden davon waren die der Diener, wo man wieder drei Abtheilungen hatte. Der διφθερίας trug keinen Onkos, sondern nur ein περίκρανον, hatte weisse, wohlgekämmte Haare, eine helle Gesichtsfarbe, eine spitz zulaufende Nase, hohe Augenbrauen und trübe Augen. Sein Bart trug dabei die Spuren des Alters. Der σφηνοπώγων

1) Poll. IV, 133 etc.

2) Den ξυρίας erkennt Schoen de Eurip. Bacch. p. 53 im Kadmos, den λευκός im Teiresias.

3) Ihn erkennt Schoen de Eurip. Bacch. p. 13 sehr richtig in dem Dionysos bei Euripides.

4) Es scheint mir keinem Zweifel unterworfen, dass man bei Poll. ὁ δὲ πάρωχρος τὰ μὲν ἄλλα οἷος ὁ ὠχρός st. πάγχρηστος zu schreiben hat.

war ein Mann in besten Jahren, hatte einen hohen und breiten Onkos, der nach Art einer Perrücke nicht ganz dicht war, sondern hohle Stellen hatte. Er war blond, hatte markirte Gesichtszüge, röthlichen Teint und sah in Allem einem Boten ähnlich. Der *ἀνάσιμος* hatte einen sehr hohen Onkos, keinen Bart und war blond, seine Haare gescheitelt, seine Gesichtsfarbe röthlich. Auch er übernahm Botenrollen.[1])

Mit besondrer Sorgfalt behandelte man ebenso die Frauenmaske, und unterschied zwischen eilf verschiednen Charakteren. Erstens die *πολιὰ κατάκομος*, die allen andern an Alter und Würde voranging. Sie hatte weisses Haupthaar, einen mässig hohen Onkos und bleiche Gesichtsfarbe. Zweitens das *ἐλεύθερον γραΐδιον* mit geringem Onkos, weisslichem Teint und grauen Haaren, die in den Nacken herabfallen. Sie gab vorzugsweise Unglückliche. Drittens das *οἰκετικὸν γραΐδιον* hatte statt des Onkos ein Perikranon von Wolle und Runzeln auf den Wangen. Viertens das *οἰκετικὸν μεσόκουρον* hatte einen niedrigen Onkos, weisse Hautfarbe, die etwas fahl war und ins Graue überging. Fünftens die *διφθερῖτις*, eine jüngere Abart, trug keinen Onkos. Sechstens die *κατάκομος ὠχρά* mit dunklem Haar und trübem Blick. Siebentens die *μεσόκουρος ὠχρό*, die sich nur dadurch von der vorhergehenden unterschied, dass sie ihr Haar gescheitelt trug. Achtens die *μεσόκουρος πρόσφατος* hat dieselbe Haartracht, aber ein weniger bleiches Ansehn. Neuntens die *κούριμος παρθένος*, die zum Zeichen der Trauer statt des Onkos glatt gescheitelte Haare trug, welche rings um den Kopf abgeschnitten waren;[2]) sie hatte einen bleichen Teint. Eine andre *κούριμος παρθένος* unterschied sich von der so eben genannten durch die Haartracht und einen Kranz von Locken. Endlich die *κόρη*, eine Mädchenmaske mit kindlichem Ausdruck.

Dies waren nun die stets wiederkehrenden Charaktere, die

---

1) Wer kann in diesen Gestalten die Urtypen sämmtlicher Herolde, Boten und Diener der griechischen Tragödie verkennen? — Den *διφθερίας* bezieht Schoen de Eur. Bacch. p. 62 sehr richtig auf den Boten vom Felde. Der *σφηνοπώγων* ist ohne Zweifel der Herold, der *ἀνάσιμος* der *θεράπων* oder *ἐξάγγελος*. Vgl. Genelli S. 100 O. Müller im Rhein. Museum Jahrg. V. S. 376. — Auf diese Vertheilung der verschiednen Masken unter die herkömmlichen Rollen des Dramas nimmt auch der Grammatiker in Cramers Anecd. Paris. I, 3 sq. bei Mein. fragm. Com. II, 2 p. 1242 Bezug, wenn er sagt: *διαιροῦνται τὰ μερικὰ ταῦτα εἰς πολλά, εἰς προλογίζοντας, εἰς ἀγγέλους, εἰς ἐξαγγέλους, εἰς κατοσκόπους, εἰς φύλακας, εἰς ἥρωας, εἰς θεοὺς καὶ εἰς ἄλλα μύρια.*

2) Wer erinnert sich nicht hier des schönen Epigramms von Dioskorides auf das Grab des Sophokles, wo es V. 7 von dem Satyr heisst:

Ὄλβιος, ὡς ἀγαθὴν ἔλαχες στάσιν· ἡ δ' ἐνὶ χερσὶ
κούριμος, ἐκ ποίης ἥδε διδασκαλίης;
Εἴτε σοι Ἀντιγόνην εἰπεῖν φίλον, οὐκ ἂν ἁμάρτοις,
εἴτε καὶ Ἠλέκτραν, ἀμφότεραι γὰρ ἄκρον.

sich nur durch ihr Alter und den Ausdruck ihrer Gesichtszüge unterschieden. Die Mythen gaben dagegen noch zu mancherlei andern Erfindungen Veranlassung, die die Dichter für die Bühne benutzten. Man nannte dergleichen Masken, die noch mehr als blosse Nachahmung des menschlichen Antlitzes enthielten, *ἔνσκευα πρόσωπα.* [1]) Dahin gehören jene Mischgestalten der Sage, wie der gehörnte Aktäon, der hundertäugige Argos, die theilweise in ein Pferd verwandelte Euippe, die Tochter des Cheiron, bei Euripides, die Jo des Aeschylos, die Strom- und Berggötter, die Centauren, Giganten, Titanen, und jene Reihe von allegorischen Gottheiten, die wir zum Theil schon im griechischen Cultus finden, wie Dike, Lyssa, Hybris, Peitho, Apate, Methe, Oknos, Phthonos, Oestros, Thanatos. Geringere Veränderung der Maske setzte es voraus, wenn Phineus und Oedipus geblendet auftraten, oder der thracische Sänger Thamyris mit einem blauen und einem braunen Auge, oder die Tyro des Sophokles mit Wangen, die von Blut unterlaufen waren. Ein so ungeheures Feld bot allein die Tragödie dem Genie der schaffenden Künstler.

Nicht weniger Umfang nahm die Komödie für sich in Anspruch, doch tritt der conventionelle Charakter der Masken hier erst in neuerer Zeit hervor. Die ältere Komödie bildete ihre Gestalten dem Leben nach und brachte diejenigen, die sie parodirte, ohne Weiteres mit ihrer ganzen Persönlichkeit auf die Bühne, [2]) doch nicht ohne sie ins Lächerliche hinüberzuziehn und

---

1) Kühne schlägt hier vor, bei Poll. IV, 141 zu lesen: *καὶ τὰ μὲν ἔνσκευα πρόσωπα. τὰ δὲ ἔκσκευα Ἀκταίων*, was aber zuverlässig nicht richtig ist. Ein *πρόσωπον ἔνσκευον* kann, wie ich glaube, nur eine Maske sein, die noch einen fremdartigen Zusatz hat, irgend ein Requisit. Dies scheint auch Schölers Meinung zu sein, der bemerkt, dass Pollux unter dieser Benennung Masken versteht, die entweder unnatürlich oder widernatürlich gestaltet sind. Um so mehr wundert es mich, dass auch er *ἔκσκευα* schreibt, was ihn nöthigt, das Wort in sehr abstracter Weise aufzufassen. de pers. scen. p. 11. Dass dergleichen Masken vorzugsweise im älteren Styl der Tragödie vorkamen, zeigt uns die Erwähnung der *ἱππαλεκτρυόνες* und *τραγέλαφοι* des Aeschylos bei Arist. Ran. 937.

2) Platonios *περὶ διαφορᾶς κωμωδιῶν* bei Mein. hist. Com. I. p. 533, 20 *ἐν μὲν γὰρ τῇ παλαιᾷ (κωμῳδίᾳ) εἴκαζον τὰ προσωπεῖα τοῖς κωμῳδουμένοις, ἵνα, πρίν τι καὶ τοὺς ὑποκριτὰς εἰπεῖν, ὁ κωμῳδούμενος ἐκ τῆς ὁμοιότητος τῆς ὄψεως κατάδηλος ᾖ· ἐν δὲ τῇ μέσῃ καὶ νέᾳ κωμῳδίᾳ ἐπίτηδες τὰ προσωπεῖα πρὸς τὸ γελοιότερον ἐδημιούργησαν, δεδοικότες τοὺς Μακεδόνας καὶ τοὺς ἐπηρτημένους ἐξ ἐκείνων φόβους, ἵνα μηδὲ ἐκ τύχης τινὸς ὁμοιότητος προσώπου συμπέσῃ τινὶ Μακεδόνων ἄρχοντι καὶ δόξας ὁ ποιητὴς ἐκ προαιρέσεως κωμωδεῖν δίκας ὑπόσχῃ. ὁρῶμεν γοῦν τὰ προσωπεῖα τῆς Μενάνδρου κωμῳδίας τὰς ὀφρῦς ὁποίας ἔχει καὶ ὅπως ἐξεστραμμένον τὸ στόμα καὶ οὐδὲ κατ' ἀνθρώπων φύσιν.* Was hier von der Unnatur der Masken gesagt ist, widerlegt sich durch die Beschreibung derselben bei Pollux hinlänglich und das politische Raisonnement scheint nicht mehr Grund zu haben, wie das bekannte Mährchen von der Ertränkung des Eupolis durch Alcibiades. Offenbar hatte Platonios keine andern Masken vor sich, wie die der römischen Komödie, die man in der Folio-

zu carikiren.[1]) Die neuere Komödie verfuhr anders. Sie hatte es mit der Parodie des Privatlebens zu thun und schuf zu diesem Zweck eine Reihe von Charaktermasken, die gleich sehr von der feinen Beobachtung wie von der Erfindungskraft des griechischen Geistes Zeugniss ablegen. Unter den älteren Charakteren unterschied man folgende: Der erste *πάππος*, der älteste, mit geschornem Haupthaar, sanft gewölbten Augenbrauen, wohl erhaltnem Bart, schmächtigen Wangen, niedergeschlagnem Blick, weisser Hautfarbe und freier Stirn; der zweite *πάππος*: noch schmälere Wangen, schärferer Blick,[2]) trüberes Auge, fahler Teint, stattlicher Bart, hochblondes Haar, schlaffes Ohr; der *ἡγεμὼν* ein Greis mit einem Kranz von Haaren um den Kopf, gebogner Nase, glattem Gesicht, die rechte Braue etwas in die Höhe gezogen. Der *πρεσβύτης μακροπώγων* oder *ἐπισείων* mit über die Stirn herabhängendem Haupthaar, das den Kopf rings umkränzt, langem Bart und mattem Blick. Der erste *Ἑρμώνειος* (eine Erfindung des Schauspielers Hermon)[3]) war etwas kahlköpfig, hatte einen spitzen Bart, hohe Augenbrauen und ein grämliches Aussehn. Der zweite *Ἑρμώνειος* hatte geschornes Haupthaar und einen spitz zulaufenden Bart. Der *Λυκομήδειος* mit vollem Haar, langem Bart, die eine Braue etwas hoch, und mit dem Ausdruck der Vielgeschäftigkeit. Der *πορνοβοσκός* endlich, der in Allem dem Lykomedeios gleich war, und um dessen Mund nur ein grinzendes Lächeln spielte, während die Augenbrauen zusammengezogen waren. Auch er war mehr oder minder kahlköpfig. Von jüngeren Männern werden folgende Charaktere genannt: der *πάγχρηστος* mit gerötheter Gesichtsfarbe, starken Muskeln, einigen Falten auf der Stirn, einem Kranz von Haaren und hohen Brauen. Der *μέλας* etwas jünger, tiefere Brauen, doch ebenfalls kräftig und gebräunt. Der *ουλος* schön, jung, mit blühender Gesichtsfarbe, vollem Haar, hohen Brauen und auf der Stirn nur eine Falte. Der *ἁπαλός*, der jüngste von Allen, hatte eben solche Haare,[4]) war weiss von Antlitz, ohne eine Spur von Sonnenbrand und von zartem Ansehn.

---

ausgabe des Terenz vom J. 1736 abgebildet findet. Eine ganz andre Anschauung von der Sache gewinnt man, wenn man nur die pitture di Ercolano Tom. IV. und das Museo Borbonico vergleicht.

1) Poll. IV, 143.

2) Meineke hist. Com. I. p. 562 giebt der Lesart *ἀτονώτερος* den Vorzug, die indessen auf der Correctur eines Grammatikers zu beruhn scheint und mit den Worten *κατηφὴς τὴν ὄψιν* nicht gut übereinstimmt. Er vermuthet daher *ἐκτονώτερος*.

3) Mein. l. c.

4) Auch Meineke lässt es hier bei der Lesart *τρίχας μὲν κατὰ τὸν πάγχρηστον*, wonach denn der *ἁπαλός* eine *στεφάνη τριχῶν* erhalten würde, die mit seinem sonstigen Gesichtsausdruck nicht wohl übereinstimmt.

Von diesen Charakteren unterschied man noch andre, die durch ihre Lebensart ein besondres Ansehn erhalten hatten: Der *ἄγροικος* hatte braune Gesichtsfarbe, breite Lippen, eine Stumpfnase und einen Kranz von Haaren. Der *ἐπίσειστος*, der Soldaten und Prahler gab, hatte braunen Teint und über die Stirn herabfallende dunkle Haare. Eine Abart davon unterschied sich nur durch jüngeres Ansehn und blondes Haar. Der *κόλαξ* und der *παράσιτος* waren beide brünett und hatten dabei eine eingebogne Nase und den Ausdruck des Wohlbehagens. Der Parasit hatte nur noch schlaffere Ohren und eine glänzendere Gesichtsfarbe als der *κόλαξ*. Auch seine Augenbrauen waren schwächer und charakterloser. Der *εἰκονικὸς* mit spärlichen grauen Haaren und einem geschornen Bart. Uebrigens hatte er das Ansehn eines vornehmen Fremden. Von den Parasiten endlich gab es noch eine Abart, die in Sicilien erfunden war.

Nicht weniger bedeutend war die Zahl der Sclavenmasken in der Komödie. Der *πάππος* unter ihnen hatte allein graues Haar und einen knechtischen Ausdruck. Der *ἡγεμών* hatte geflochtenes rothes Haar und schwache Augenbrauen, die zusammengezogen waren. Der *κατωτριχίας* hatte eine angehende Glatze, rothes Haar und hohe Augenbrauen. Der *οὖλος θεράπων* hatte rothes Haar von derselben Farbe wie sein Gesicht. Auch er hatte eine kleine Glatze und schielte dabei. Der Mäson war brünett, kahlköpfig und mit ein paar dunkelfarbigen Locken versehn, von gleicher Farbe wie das Barthaar. Auch er schielte. Der *ἐπίσειστος ἡγεμών* unterscheidet sich nur dadurch, dass sein Haar über die Stirne herabfällt.

Die Weibermasken zerfallen in folgende Klassen: die alten waren entweder dürr und hager. Dann hatten sie eine Menge von dünnen Runzeln, blasse Gesichtsfarbe und einen unsteten Blick. Oder sie waren beleibt. Dann hatten sie breite tiefe Runzeln und eine Binde, die die Haare zusammenhielt. Die Haushälterinnen waren noch besonders ausgezeichnet. Sie hatten Stumpfnasen und auf jeder Seite noch ein paar Backzähne. Unter den jüngeren unterschied man die *λεκτική*, mit üppigem Haarwuchs, die Haare wohl gekämmt, die Augenbrauen hoch, die Haut weiss; die *οὔλη* mit andrer Haartracht; die *κόρη* gescheitelt, hohe und dunkle Brauen, die Weisse der Haut etwas gefärbt, die *ψευδοκόρη* mit etwas weisserem Teint, die Haare am Vorderkopf zusammengebunden und einer Neuvermählten ähnlich. Eine Abart davon unterschied sich nur dadurch, dass sie einen Scheitel trug. Die *σπαρτοπόλιος λεκτική* hatte graue Haare und den Ausdruck einer verbrauchten Hetäre. Die *παλλάκη* sieht ihr ähnlich, hat aber noch wohl erhaltnes Haupthaar. Das *τέλειον ἑταιρικόν* hat röthere Gesichtsfarbe wie die *ψευδοκόρη* und Locken an den Ohren. Das *ἑταιρίδιον ἀκαλλώπιστον* hat den Kopf mit einer Binde umwunden. Die *διάχρυσος ἑταίρα* trägt

viel Schmuck im Haar, die *διάμιτρος ἑταίρα* eine bunte Mitra um den Kopf. Das *λαμπάδιον* hat einen Büschel Haare an ihrem Vorderkopf, der spitz zuläuft. Die *ἅβρα περίκουρος* ist eine Dienerin mit geschornem Kopf und trägt nur einen weissen Chiton mit einem Gurt. Das *παράψηστον θεραπαινίδιον* endlich hat die Haare gescheitelt und eine etwas stumpfe Nase. Da sie die Sklavin von Hetären vorstellt, so trägt sie einen gegürteten Chiton von carmoisinrother Farbe.

Das Satyrdrama machte wenig besondre Masken für die handelnden Personen nöthig. Es waren zum grossen Theil Heroen, wie sie in der Tragödie auftraten. Man unterschied daher nur zwischen grauhaarigen, bärtigen und unbärtigen Satyrn, die man auch in den plastischen und graphischen Kunstwerken des Alterthums in grosser Anzahl wiederfindet.[1]) Eine stehende Figur war aber noch der *Σειληνὸς πάππος*, der sich am meisten der Thiergestalt genähert haben soll.[2])

Zum Schluss noch einige Worte über das Costum. In der Tragödie hatte man eine doppelte Art von Fussbekleidung, die *κόθορνοι* und die *ἐμβάδες*,[3]) die der doppelten Hauptbekleidung des *ὄγκος* und *περίκρανον* entspricht[4]) und vielleicht mit jener in der Anwendung correspondirte, wenn es nicht wahrscheinlicher ist, dass der Kothurn nur für die handelnden Personen bestimmt war, die edler Abkunft zu sein pflegten, während die *ἐμβάδες* den Boten, Sklaven und andern Leuten gemeinen Schlages zukamen.[5]) Vom Chor war er seiner Tendenz nach ausgeschlossen.[6]) In der Komödie hatte man nur die *ἐμβάται*.[7])

Das Untergewand der tragischen Schauspieler war niemals einfarbig, sondern wie sein Name *ποικίλον* besagt, stets bunt.

---

1) vgl. unter Andern Hirts Bilderbuch II. S. 187 ff.

2) Poll. IV, 142.

3) Die weissen *κρηπῖδες*, die Sophokles erfunden haben soll, scheinen keine besondere Abart davon zu sein.

4) Poll. VII, 85 *ἐμβάδες εὐτελὲς ὑπόδημα, Θράκων δὲ τὸ εὕρημα, τὴν δὲ ἰδέαν κοθόρνοις ταπεινοῖς ἔοικε.*

5) Unter den Kothurnen hat man sich grosse, hölzerne Stiefeln zu denken, schol. ad Lucian. II. p. 151 Gräv. die bis zum Schienbein hinauf reichten. Herod. VI, 125 Poll. V, 18 VII, 84. Sie waren bei ihrer Unbeholfenheit nicht für den einzelnen Fuss eingerichtet, sondern wurden wechselsweise getragen, weshalb der treulose Theramenes den Beinamen Kothornos erhielt. Xenoph. Hellen. II, 3, 31 schol. ad Ar. Ran. 47 Phot. 35, 18. Unter solchen Umständen war es nicht ohne Gefahr, den Kothurn, dessen Höhe Lucian. pro imagg. II. p. 485 auf zwei Fuss angiebt, zu besteigen, da ein Fall auf diesen Stelzfüssen, die sogar eine viereckige Form gehabt haben sollen, (etym. M. 524, 40.) das ganze Costum in Unordnung bringen musste. Lucian. somnium s. Gall. c. 26 p. 742 f. Im Uebrigen vgl. Schoen de Eur. Bacch. p. 32.

6) vgl. Genelli S. 84.

7) So unterscheidet Pollux IV, 115. Der Sprachgebrauch hat indessen die Begriffe von *ἐμβάται* und *ἐμβάδες* nicht so streng auseinandergehalten cf. Bulenger de theat. fol. 47.

Das Obergewand war an Schnitt und Farbe verschieden: die ξυστίς, die die Könige trugen, war purpurfarben,[1]) die βατραχίς offenbar grün; man hatte ausserdem Oberkleider, die mit Gold gestickt und durchwirkt waren, und mannigfache Arten von Kopfbekleidung, wie die τιάρα, καλύπτρα, παρακαλύπτρα[2]) und μίτρα.[3]) Als Besonderheiten werden uns noch angegeben: das ἄγρηνον, ein wollenes, netzartiges Gewebe über den ganzen Leib, ein Abzeichen von Sehern wie Tiresias,[4]) das κόλπωμα, ein faltenreiches Gewand mit stattlichem Sinus, das über das Unterkleid gezogen wurde, die Tracht von Königen wie Atreus und Agamemnon, die ἐφαπτίς, nach den Worten des Pollux ein hell- oder dunkelrother Cestus, den die Krieger und Jäger trugen, der κροκωτός, ein safranfarbiges Gewand des Dionysos, der ausserdem einen bunten Achselgurt trug und einen Thyrsos.[5]) — Eigenthümlich war ausserdem die Kleidung der Leidtragenden, die, namentlich in der Verbannung, schmutzigweisse oder graue, überhaupt Kleider von matten Farben anzogen, namentlich mattes Schwarz, Gelb und Blau. Waren sie vollends im Elend, so trugen sie zerrissne Kleider wie Philoktet und Telephos.

Bei den Frauen der Tragödie war der hervorstechendste Theil der Kleidung ein dunkelrothes Schleppkleid[6]) und ein weisser Ueberwurf.[7]) Dies trugen die Königinnen. Wenn sie trauerten, so war es schwarz. Darüber zogen sie ein blaues oder gelbes Gewand.

Die Komödie hatte zunächst die ἐξωμίς, ein weisser unscheinbarer Chiton, an der linken Seite ohne Naht;[8]) darüber

1) Ueber die verschiedne Bedeutung des Wortes, welches bei den Frauen ein Unterkleid war, wie über die Farbe und den Stoff s. Schoen de Eur. Bacch. p. 41 sqq.

2) Die τιάρα und καλύπτρα fehlen allerdings bei Poll. IV, 116, aber daraus folgt keinesweges, dass, wie Schneider S. 159 annimmt, die παρακαλύπτρα keine Kopfbedeckung gewesen sei.

3) Ueber die μίτρα, die auch eine Leibbinde war, wie über στρόφιον, διάδημα, ἄμπυξ, ἀνάδεσμος s. Schoen de Eurip. Bacch. p. 135 sqq.

4) cf. Schoen p. 54.

5) Schoen p. 24 sqq. 89 sqq.

6) Der συρτός Poll. IV, 118. Nicht verschieden davon scheint das σύρμα, von dem Poll. VII, 67 sagt: σύρμα δέ ἐστι τραγικὸν φόρημα ἐπισυρόμενον cf. Schneider S. 160 Schoen p. 49. Die Tracht erinnert in auffallender Weise an die Homerischen Τρῳάδες ἑλκεσίπεπλοι.

7) Das παράπηχυ, von dem Poll. VII, 52 sagt: τὸ δὲ παράπηχυ ἱμάτιον ἦν τι λευκόν, πῆχυν πορφυροῦν ἔχον παρυφασμένον Photius p. 388 παράπηχυ ἱμάτιον τὸ παρ' ἑκάτερον μέρος ἔχον πορφύραν· τοῦτο δὲ καὶ παρυφὲς καλοῦσι.

8) Man unterschied hier zwischen der ἐξωμίς der Freien und der der Sclaven. Die der ersteren hatte zwei Aermel (der ἀμφιμάσχαλος), die der Sclaven nur einen (der ἑτερομάσχαλος) und beide konnten sowohl als Kleid wie als Mantel gebraucht werden. Vgl. etym. M. p. 349, 43 und Schneider S. 167.

ein hell- oder dunkelrothes Gewand, die Tracht der Jünglinge. Alte Leute trugen krumme Stäbe, Landleute gerade Stöcke, dichte Mäntel und Ranzen.[1]) Die Parasiten hatten braune oder graue Tracht. Die Sklaven zogen über die ἐξωμίς noch kleine weisse Mäntel.[2]) Die Köche trugen ungewalkte Mäntel, die Hurenwirthe einen gefärbten Chiton und ein buntes Oberkleid. — Die Weiber in der Komödie trugen gelbe oder himmelblaue Kleider, namentlich die alten; jedoch mit Ausnahme der Priesterinnen, die weiss gekleidet waren. Die Kupplerinnen waren durch ein dunkelrothes Stirnband ausgezeichnet, die jungen Mädchen durch ein weisses oder eins von Byssos, was bei den Erbinnen noch mit Franzen besetzt war.

Als besondere Requisite werden angegeben: für die Hurenwirthe eine gerade Ruthe, mit dem Namen ἄρεσκος, für die Parasiten eine Striegel und eine Salbenbüchse, für die Landleute ein Wurfspiess. Von den Frauen trugen einige noch das παράπηχυ, einen weiten Ueberwurf mit purpurnem Saumen an beiden Seiten, und die συμμετρία, ein bis auf die Füsse reichendes Gewand, mit echt purpurnem Saumen.

Die Satyrn endlich hatten Hirsch-, Ziegen- und Bockfelle; einige trugen auch Pantherfelle.[3]) Ihre Unterkleider waren bunt, ihre Mäntel hochroth. Die Silenen hatten als eigenthümliche Tracht den χορταῖος, einen zottigen Chiton.[4]) So weit Pollux. Die Vervollständigung dieser Nachrichten durch ähnliche Notizen, die Anwendung derselben auf die vorliegenden Dramen, ihre Vergleichung mit den vorhandnen Abbildungen müssen wir einem andern Ort vorbehalten. Inzwischen wird es genügen, auf die mehrmals erwähnte Schrift von Schön zu verweisen, die in diesem Punkt einen so höchst dankenswerthen Anfang gemacht hat, denn was Böttigers Abhandlungen über die Furienmaske und de personis scenicis angeht, so sind sie mehr dazu geeignet, uns anzudeuten, welch ein grosses Feld dem Alterthumsforscher noch auszubeuten bleibt, als dass sie im Stande wären, uns über das Einzelne directe Aufschlüsse zu geben.

---

1) Wenn man bei Pollux IV, 119 nicht mehr zu ändern hat, so kann wenigstens die gewöhnliche Interpunction nicht bestehn, der Schneider S. 168 seine unglückliche Interpretation der χαμπύλη zu verdanken hat. Vorläufig scheint man schreiben zu müssen: γερόντων δὲ φόρημα καμπύλη· φοινικὶς ἢ μελαμπόρφυρον ἱμάτιον, φόρημα νεωτέρων.

2) Das ἐγκόμβωμα oder ἐπίῤῥημα, welches Poll. VII, 67 für eine Art von Binde erklärt, eine Spanne breit und eine Klafter lang.

3) Wir lassen hierbei das θήραιον (oder, nach Casaubonus, θύραιον) bei Poll. IV, 118 unerwähnt, da dies eine allgemeine Bezeichnung für sämmtliche Thierfelle zu sein scheint. Ueber ähnliche Bekleidung der Bacchanten s. Schoen de Eur. Bacch. p. 78 sqq.

4) Suid. χορταῖος, δασὺς καὶ μαλλωτὸς χιτών cf. Dion. Halic. VII. c. 72 p. 477 Aelian. var. hist. III, 40. Schoen p. 85.

Wir lassen dies, wie gesagt, vor der Hand auf sich beruhn und fodern den Leser auf, ehe wir unsre Schilderung beschliessen, noch einmal einen Blick auf die Ausstattung der Scene und die Darstellung des Dramas zurückzuwerfen. Es hat sich im Laufe der Untersuchung mancherlei, was von den heutigen Anfoderungen an Illusion abweicht, nicht nur als erklärlich, sondern auch als nothwendig herausgestellt, so dass man Unrecht thun würde, wenn man das, was den Griechen natürlich vorkommen musste, von unserm Standpunkte aus für unnatürlich und mangelhaft erklären wollte. Dahin gehört in älterer Zeit das Fehlen eines Vorhanges und überhaupt die Anwendung des Kothurns und der Maske. Es ist gezeigt worden, dass die Existenz eines Vorhanges bei Stücken, in denen die Orchestra eine Forsetzung der Scene und eine bestimmte Oertlichkeit darzustellen hatte, der Illusion nur hinderlich sein konnte, weil dieser den Chor und sein Local von der Handlung abgesondert haben würde, statt ihn damit zu verbinden, und wenn dadurch allerdings der Uebelstand eintrat, dass die Vorbereitungen zur scenischen Ausstattung vor den Augen der Zuschauer gemacht werden mussten, so dürfen wir uns in diesem Punkte keines Vorzuges rühmen, da wir bei dem Wechsel der affectvollsten Scenen ruhig zusehn, wenn ein paar Theaterbediente die Stühle und Tische wegtragen und vor unsern Augen alle Anstalten zu einer völligen Umwandlung der Scene gemacht werden. Wo daher kein Wechsel der Scene nöthig ist, geschieht es auch öfters, dass man z. B. im französischen Theater den Vorhang zwischen den einzelnen Acten gar nicht niederlässt. — Was die Maske und den Kothurn angeht, so haben wir gesehn, dass sie dem griechischen Drama nothwendig waren. Man wollte nicht das Alltagsleben auf der Bühne sehn. Man verlangte mit Recht von der Poesie auch ein ideales Costum und die Mythen würden in einem völlig unpassenden Gewande dargestellt worden sein, wenn man ihre Helden in die Kleider des gewöhnlichen Lebens gesteckt und so den Augen eines griechischen Publicums vorgeführt hätte.

Dies und manches Andre musste so sein, weil es nicht anders sein konnte. Dagegen sind wir weit entfernt, die Mängel der griechischen Bühne in Schutz zu nehmen, wenn schon sie ebenfalls zum Theil durch die Nothwendigkeit oder durch die Sitte herbeigeführt wurden, denn sie waren deshalb noch nicht durch die Natur der Sache bedingt. Es war ohne Zweifel kein Vortheil für die Illusion, dass man bei Tage spielte, denn dadurch verlor man die Lichteffecte, die auf unsrer Bühne von so grosser Wirkung sind. Man konnte weder Nacht noch Dämmerung, noch den Auf- und Niedergang der Gestirne darstellen. Freilich muss man auch gestehn, dass ein von allen Seiten zugebautes Theater dem griechischen Sinne so widersprechend

als möglich gewesen wäre. Die Athener liebten es mehr, gelegentlich einen Blick auf ihre Häfen und Inseln zu werfen, als sich in einen künstlich erleuchteten Raum einzusperren.

Weit bedenklicher ist die Beschränkung der Schauspieler auf das männliche Geschlecht. Die Illusion musste gestört werden, wenn man die Frauenrollen mit ihrer zarten, weichen Färbung von Männern dargestellt sah, wenn schon dies bekanntlich auf dem altenglischen Theater auch nicht anders gewesen ist. Aber welche Athenerin würde sich entschlossen haben, vor dem versammelten Volk die Scene zu betreten und mit der Gewalt ihrer Stimme einen Raum auszufüllen, der über 30000 Menschen fasste? [1]) — Das einzige Mittel, wodurch diese unnatürliche Darstellung vergessen oder mindestens für den Augenblick verdeckt werden konnte, war die Musik. Die Macht der Töne ist so gross, dass die italienische Oper es wagen konnte, ihre Männerrollen durch Frauen wiederzugeben; sie bewirkte bei den Griechen gerade das umgekehrte Wunder und verwandelte die Frauen in Männer.

Die härteste Beschränkung für die griechische Bühne bleibt unter solchen Umständen die Dreizahl der Schauspieler in der Tragödie, und wir stehn nicht an, sie hier eines gewissen Eigensinns zu beschuldigen. Wie dieselbe entstanden ist, haben wir oben dargethan, aber man muss sie dem strengeren Styl der Tragödie für unentbehrlich gehalten haben; sonst hätte man sie gewiss nicht so unerschütterlich festgehalten. Der Uebelstand, der der Darstellung hieraus erwuchs, liegt zu Tage. Mag es sein, dass durch diese Einrichtung auch geringere Rollen in ausgezeichnete Hände kamen; weder konnte die Illusion dadurch gewinnen, noch konnte man verhüten, dass nicht auch eine ganze Anzahl von unbedeutenderen Parthien von einem schlechten Schauspieler verdorben wurde und dies scheint bei den Tritagonisten öfters der Fall gewesen zu sein. Wenn man entgegnet, dass die Dichter dadurch genöthigt oder veranlasst worden wären, allerhand sinnreiche Contraste hervorzubringen, so ist dies doch nur die gute Folge einer an sich durchaus nicht nothwendigen Beschränkung. Selbst den Einwand kann ich nicht gelten lassen, dass man von Staats wegen die Verpflichtung gehabt habe, die Ausstattung überall auf ein solches Maas zu beschränken, denn man hat dies nicht einmal in der Komödie gethan, wo doch sonst weit weniger Aufwand gemacht wurde, und die Kunstrichter würden wahrlich

1) Diese Angabe ist aus Plat. sympos. c. 3 p. 175, e entnommen. Sie giebt aber die Grösse des Theaters nur auf wenig befriedigende Art an. Der Sieg des Agathon, von dem dort die Rede ist, fand an den Lenäen statt. An den grossen Dionysien musste noch eine viel grössere Anzahl von Zuschauern untergebracht werden. Strack berechnet, dass zu Megalopolis 44000 Menschen Platz hatten. Einleitung S. 2.

dadurch nicht haben bestochen werden können, wenn ein Dichter mehr Schauspieler in seinen Stücken beschäftigte als der andre. Wenn die Dichter durch Massen imponiren wollten, so war ihnen dies, wie aus den vorliegenden Stücken ersichtlich ist, unbenommen. Sie konnten, wie ich überzeugt bin, funfzig bis sechzig Personen auf einmal auftreten lassen. Warum also hätte man ihnen da die Mittel versagen sollen, wo sie dringend zur Herstellung der Illusion gefodert wurden? —

Doch dies Alles sind Einzelheiten. Wenn wir das griechische Drama aus sich begreifen und beurtheilen wollen, so müssen wir fragen, welche Tendenz es in sich trug, welche geistigen Zwecke es sinnlich verwirklichen sollte, und es ist nicht schwer, dies zu erkennen. Das griechische Drama sollte augenscheinlich die Vereinigung sämmtlicher Künste zu einem grossen Gesammteindruck herbeiführen. Es enthielt daher die Verbindung von Malerei, Sculptur, Tanz, Gesang und Poesie, die sich wechselsweise die Hand reichten, um eins der schönsten Bauwerke, die der griechische Geist hervorgebracht hat, den Tempel des Dionysos, das Theater, zu verherrlichen. Es ist nicht zu leugnen, dass sich bei einem Zweck dieser Art diejenigen Künste, die vollständig mit einander verschmolzen, wie Musik, Poesie und Tanz, an und für sich betrachtet, noch nicht auf jener Stufe der Ausbildung befinden konnten, die das Hinzutreten einer fremden Kunst unmöglich macht, eine Höhe, zu der sie erst eine spätere Zeit gesteigert hat, aber wenn es überall das eigenste Lob der Griechen genannt werden kann, dass sie nach dem Angemessnen strebten, so darf man wohl aussprechen, dass ihnen dies hier in vollem Maasse gespendet werden muss. Die verschiednen Künste dergestalt mit einander zu verbinden, dass keine von der andern unterdrückt oder verdunkelt wurde, eine vollständige Harmonie aller Kräfte, um die Idee des Göttlichen, die der Kunst als solcher inwohnt, nach allen Seiten hin zur Darstellung zu bringen, dies war die Aufgabe des griechischen Dramas und diese hat es gelöst.

Die Umstände haben sich seitdem freilich sehr geändert und den entgegengesetzten Weg der Entwickelung eingeschlagen. Die Künste haben sich von einander getrennt, jede von ihnen hat einen Gipfel erklommen, der, an und für sich betrachtet, staunenswerth erscheinen muss, und während, um nur bei der Musik und Poesie stehn zu bleiben, die Oper vorzugsweise durch deutsche Componisten eine Sphäre gewonnen hat, aus der eine neue Welt von Empfindungen entsprungen ist, hat die Poesie durch Männer wie Calderon, Shakespeare, Göthe und Schiller Bühnenstücke hervorgebracht, die ohne den Reichthum einer griechischen Ausstattung durch die alleinige Kraft des Gedankens im Stande sind, die volle Würde des Ortes zu vertreten. Der Tanz allein ist zurückgeblieben.

Aber es giebt noch eine andre Anfoderung an die Poesie und vorzugsweise ans Drama, in der wir mit den Griechen auf keine Weise streiten können. Nicht mit Unrecht hat man gesagt, dass Kunst und Wissenschaft der geistige Abglanz einer jeden Zeit sein müssten. So war es bei den Griechen. Ihr Drama war der ungetrübte Spiegel ihres Lebens, Denkens, Thuns und Treibens, oder freilich konnte auch nur die Begeisterung für die Kunst, die dem Volke selbst inwohnte, es dazu machen. Denn die Griechen versagten dem Künstler nichts. Sie lieferten ihm willig Alles und Jedes aus, damit er es gestalten konnte, wie es ihm beliebte. Sie gaben dem Komiker ihre Götter preis, ihre Staatseinrichtungen, ihr öffentliches und ihr Privatleben, alle ihre socialen Verhältnisse, ja sogar ihre eigne Person, und verlangten nur, dass er daraus ein Werk schaffen sollte, das eines Gottes wie Dionysos würdig sei. Und diese sind damit in einer Weise verfahren, die uns in Erstaunen setzt. Es sind aus dem Humor, der alle Fesseln abgestreift hat, Werke entsprungen, die keine Zeit erreichen wird. Es sind Caricaturen, aber im grössten Styl: jene Art von Parodien, in denen der Geist der Zeit selbst eine Maske vornimmt und mit sich Komödie spielt. Der Demos von Athen, ja der Genius von ganz Griechenland ist die handelnde Person in diesen Ausbrüchen der begeisterten Dichterlaune und auch zugleich die leidende. Er parodirt sich selbst.

So war es bei den Griechen. Ja! es hat ein Volk gegeben, welches stolz genug war, nur selbstgegebnen Gesetzen zu gehorchen, gross genug, um über seine eignen Thorheiten zu lachen. Es war ein kraftvolles, jugendliches, seiner selbst sicheres Volk, das so denken, so fühlen konnte, wie nach ihm keine Nation auf der Erde mehr gedacht und gefühlt hat.

VI.

Die Aufnahme der Stücke.

Von der Aufregung, in welcher sich Athen vor den Dionysischen Festen befand, wird man sich heute schwerlich einen Begriff machen können. Die Athener liebten das Theater über Alles und es wurde nur drei Male im Jahre gespielt; ein vollständiger Wettkampf von Tragikern und Komikern aber fand nur an den grossen Dionysien und an den Lenäen statt. Eine weise Einrichtung, wenn anders Immermann Recht hat, zu behaupten, der Krebsschaden unsrer Bühne wäre der, dass an Sonn- und Werkeltagen auf ihr gespielt würde, statt dessen, dass man nur Festtage mit Kunstgenüssen dieser Art schmücken sollte. Um so höher stieg daher die Spannung vor einem dio-

nysischen Feste in Athen und erreichte ohne Zweifel bei den grossen Dionysien ihren höchsten Grad, da diese mit dem Glanze ihrer Ausstattung den andern Festen vorangingen. Doch die Athener fesselte nicht allein ein ästhetisches Interesse an ihre scenischen Spiele; sie hegten dabei auch noch ein politisches, welches jedenfalls dem ästhetischen die Waage gehalten hat, wenn es nicht hier und da noch stärker hervortrat. Denn das griechische Drama hat nicht nur in der Komödie, wo dies offen zu Tage liegt, sondern auch in der Tragödie eine entschieden politische Tendenz. Die Dichter, zum grössten Theil eingeborne Bürger von Athen, konnten und wollten ihre politischen Ueberzeugungen von dem jedesmaligen Stande der Staatsangelegenheiten nicht verleugnen. Sie benutzten vielmehr die Bühne dazu, um der Parthei, der sie angehörten, den Sieg in der Volksversammlung zu verschaffen und wandten daher alle Mittel auf, die ihnen zu Gebote standen, um bald ein Bündniss mit fremden Staaten zu befestigen oder aufzulösen, bald Krieg oder Frieden herbeizuführen, bald Staatseinrichtungen zu vertheidigen oder anzugreifen, wie es ihre persönliche Ansicht oder das Interesse ihrer Parthei erheischte. Daher stammen die Nachrichten, dass die Athener ihre Tragiker, wenn sie mit ihren Stücken gesiegt hatten, öfters zu bedeutenden Staatsämtern befördert haben sollen. Es war ohne Zweifel nicht die Anerkennung ihres poetischen Talentes, die ihnen eine dem Siege so heterogene Anerkennung verschaffte, sondern der Einfluss ihrer Parthei, der sie zu Feldherrenstellen beförderte.[1]) Wie gross aber der Einfluss der Bühne auf die Politik des Tages gewesen sein muss, dies lässt uns Isokrates erkennen, der sich beklagt, dass die Athener zu seiner Zeit den Komödiendichtern weit mehr Freiheit in ihren Aeusserungen gestattet hätten, als ihren besten Rednern.[2])

Alle diese Interessen, ästhetische und politische, erreichten, wie gesagt, den höchsten Grad der Spannung, wenn die grossen Dionysien herankamen. Das politische Treiben, welches den Winter hindurch nachgelassen hatte, erwachte mit voller Stärke. Die

1) Die Nachricht von Phrynichos, der nach der Aufführung seiner *πυῤῥίχαι* Feldherr geworden sein soll (Aelian var. hist. III, 8) hat bekanntlich Bentley dadurch widerlegt, dass er die Namensverwechselung aufdeckte. Sophokles soll nach der Aufführung seiner Antigone zum Feldherrn ernannt worden sein (hypoth. ad Antigon. und Vit. Soph.). Beide Nachrichten scheinen mir auf keine andre Weise erklärlich, als durch die Annahme, dass die politische Parthei, der ein Dichter angehörte, durch den Sieg an den Dionysien ein Uebergewicht erhielt und daher ihren Vorfechter belohnte.

2) *συμμαχ.* §. 5 p. 255 ed. Lange: *ἐγὼ δ' οἶδα μὲν, ὅτι προσαντές ἐστιν, ἐναντιοῦσθαι ταῖς ὑμετέραις διανοίαις καὶ ὅτι δημοκρατίας οὔσης οὐκ ἔστι παῤῥησία πλὴν ἐνθάδε* (sc. *ἐπὶ τῷ βήματι*) *μὲν τοῖς ἀφρονεστάτοις καὶ μηδὲν ὑμῶν φροντίζουσιν, ἐν δὲ θεάτρῳ τοῖς κωμῳδιδασκάλοις.*

Gesandten der Bundesgenossen erschienen in Athen, um den Tribut zu zahlen und die politischen Fragen des Tages mussten bei einer so grossen Versammlung einflussreicher Männer, welche oft die widersprechendsten Meinungen zu vertreten hatten, zur lebhaftesten Discussion führen. Auch die Gesandten des König Philipp finden wir um diese Zeit in Athen. Sie werden schwerlich gekommen sein, um an den Dionysien müssige Zuschauer abzugeben. Aber auch in ästhetischer Hinsicht war man nicht ohne Vorbereitung. Die Wettkämpfe an den Lenäen und an den Chytren, die in den zunächst vorhergehenden Monaten stattgefunden hatten, konnten bei der Wahl der Dichter für die grossen Dionysien nicht ohne Einfluss bleiben. Die Sieger an jenen Festen gewannen in den Augen des Publicums ein Vorrecht für dies, welches Lykurg freilich erst in Bezug auf die Chytren zum Gesetz erhoben hat. Ausserdem war der Archon in seiner Wahl durchaus nicht gehindert. Ihn band weder die Rücksicht auf den Namen des Dichters, noch auf sonstige Verhältnisse. Die einzige Beschränkung, die vielleicht bei den komischen Dichtern stattfand, wusste man zu umgehn. Jetzt also war der Zeitpunkt gekommen, wo Alles aufgeboten werden musste, um das Feld scenischer und politischer Wettkämpfe in Beschlag zu nehmen und vor den Augen von ganz Hellas zu siegen.

Man liess denn auch kein Mittel unversucht. Der Archon, auf dessen Entscheidung vorläufig Alles ankam, wurde bestochen.[1]) Diejenigen Dichter, die den Kampfplatz unter eignem Namen nicht betreten wollten oder durften, meldeten ihre Stücke unter fremdem Namen an[2]) und jede Parthei suchte ihrem Vertreter einen Platz auf dem Repertoir zu verschaffen.

---

1) Dem. Mid. 520.

2) Aristophanes sagt in den Wespen V. 1018, er habe hierzu andern Dichtern seine Stücke gegeben, die sie unter ihrem Namen auf die Bühne brachten und dies bezieht sich, wie Bergk bei Mein. fragm. Com. II, 2, 924 bemerkt, auf die Aufführungen, die Kallistratos für ihn machte, von dem uns einige Dramen genannt werden. Auch Demostratos, durch welchen Eupolis seinen Autolykos geben liess, scheint nach Suid. III. p. 656 ein Dramatiker gewesen zu sein, aber weder von Philonides lässt sich dies nachweisen, noch von Dionysios, der dem Aphareus nach Plut. vit. X. orat. Isocr. extr. zweimal den Sieg errang. Aber selbst wenn sie es gewesen wären, so glaube ich nicht, dass dieser Umstand die genannten Dichter dazu bewogen hätte, ihnen ihre Stücke zu geben, da der Ruhm jener Männer nicht so gross war, um ihren Committenten erheblichen Vortheil zu versprechen. Weit wahrscheinlicher ist es mir, dass die Dichter sich für die Aufführung ihrer Stücke nach einem tüchtigen Regisseur umthaten, der ihnen mit seiner Bühnenkenntniss mehr nützte als ein unberühmter Dichter mit seinem Namen. Einen solchen aber fanden sie ohne Zweifel wohl nur unter den Schauspielern von Profession und da der *διδάσκαλος* und der *πρωταγωνιστής* in der Regel wohl eine und dieselbe Person war, so erklärt es sich leicht, dass man *καθιέσθαι δρᾶμα διὰ τινός* sagte, um sowohl den Regisseur wie den ersten Schauspieler

Unter solchen Vorbereitungen kam die Zeit heran, in der die Choregen gewählt wurden, ein zweiter wichtiger Schritt, denn der Dichter konnte wohl ohne die Schauspieler siegen, — diese konnten sogar durchfallen, trotz dem, dass sein Stück den Preis erhielt,[1] — aber nicht ohne den Choregen, ein starker Beweis dafür, wie mich dünkt, dass der Choreg mehr als die blosse Ausstattung des Chores übernahm. Es kam daher vor allen Dingen darauf an, wen der Dichter zum Choregen erhielt, und hier scheint, wie gesagt, das Loos entschieden zu haben, die einzige Art, wie man der Ungerechtigkeit steuern konnte. Jetzt aber war eine neue Sphäre für den Wettstreit und die Eifersucht der Partheien eröffnet. Die verschiednen Choregen suchten es einander zuvorzuthun und opferten oft einen bedeutenden Theil ihres Vermögens auf, um den Sieg an den grossen Dionysien oder Panathenäen zu gewinnen, denn es gab kein wirksameres Mittel, um die Gunst des Volkes zu erringen. Die grössten Demagogen des Alterthums haben es daher häufig angewandt, um sich politischen Einfluss zu verschaffen. Die Umstände waren freilich auch verführerisch, denn da der Choreg eine geheiligte Person war, so gestattete man ihm selbst die Anwendung ungesetzlicher Maasregeln, wenn diese darauf abzweckten, seinen Leistungen einen höheren Werth zu geben.[2] Wollte ihn jemand deshalb zur Rechenschaft ziehn, so konnte dies erst nach vollendeter Amtsführung geschehn,[3] und dann entschädigte ihn der gewonnene Sieg leicht für die Busse eines Vergehens, das in den Augen seiner Mitbürger kein Verbrechen war. Auch wird es seine Phyle in solchen Fällen schwerlich an Unterstützung haben fehlen lassen, denn diese war es ja, die der Choreg vertrat und für die er den Sieg errang. Da es nun aber gar nicht im Interesse der Choregen lag, ihre Vorbereitungen zu den Spielen in der Stille vorzunehmen, sondern da sie im Gegentheil durch das Geräusch, welches davon gemacht wurde, eine günstige Meinung für sich gewinnen suchen mussten, so lässt sich leicht erachten, wie lebhaft das Publicum dafür in Anspruch genommen und wie sehr es auf den Erfolg gespannt wurde.

Die Eifersucht der Gegenpartheien kam hinzu. Wer nicht Lust oder Geld genug hatte, dem Andern seinen Sieg auf gesetzlichem Wege streitig zu machen, griff zu unerlaubten Mitteln.

---

damit zu bezeichnen. Ob dieser nun ausserdem auch noch Dichter war, konnte wenigstens vor der Behörde nicht in Betracht kommen, da man den *διδάσκαλος* des Stückes bekränzte und nicht den *ποιητής*.

1) Lucian. Nigrin. c. 8 p. 47 *ἀλλ' ἐκεῖνο τραγικοὺς ἢ νὴ Δία κωμικοὺς φαύλους ἑώρακας ὑποκριτάς, τῶν συριττομένων λέγω τούτων καὶ διαφθειρόντων τὰ ποιήματα καὶ τὸ τελευταῖον ἐκβαλλομένων, καίτοι τῶν δραμάτων πολλάκις εὖ ἐχόντων καὶ νενικηκότων.*

2) Dem. Mid. p. 533 ed. Rske.

3) l. c. p. 517.

Bis zu welchem Grade man ein solches Verfahren in Athen tr… ben durfte, ohne dass die Polizei einschritt, zeigt uns d… Beispiel des Meidias. Meidias begann seine Intrigue gegen D… mosthenes damit, dass er es versuchte, sich von der Phyle … dem Epimeleten jenes Chores wählen zu lassen, und dass er … Choreuten gegen Demosthenes aufwiegelte. Als dies missglück… versuchte er es, den Chorlehrer zu bestechen. Als auch … vergeblich war, schritt er zu offnen Gewaltthätigkeiten. Er b… bei Nacht in den Laden des Goldarbeiters, der den Schmuck … die Kränze für den Chor zu besorgen hatte und zerstörte d… so viel ihm möglich war. Als der Chor aber trotz dem, … eingeübt und wohl gekleidet in dem Versammlungszimm… Theaters erschien, vernagelte er die Thüren, um ihn am … zeitigen Auftreten zu verhindern und endigte seine Ch… damit, dass er den Choregen öffentlich vor den Augen al… kes in der Orchestra misshandelte.[1]) Und dies Alles … um dem Demosthenes den Sieg zu entreissen, was ihm d… gelangen ist, weil er sogar die Richter bestochen hatte…

Dies ist ein Beispiel. Es zeigt uns allerdings e… besondrer Art, wo die Bosheit sich bis zur systemati… position gesteigert hatte, aber dass man es weder bei … noch bei den Kampfrichtern an Bestechungen hat feh… ist gar nicht zu bezweifeln und die Erbitterung der … Partheien erleichterte dies. Die geringe Anzahl der … Euripides auf der attischen Bühne errungen hat, ist wa… weniger dem Mangel an Urtheil von Seiten der Ri… litischen Einflüssen zuzuschreiben. In ihm unterlag … Person, sondern seine Parthei. Daher hat er es … tischer Hinsicht nie zu einer bedeutenden Geltung … gerieth mit der Menge in Conflict und zog sich na… an den Hof des Archelaos zurück, wo er denn … ist. Bei andern berühmten Dichtern, die gleichfa… Ausländ… [illegible], trat der Umstand hinzu, dass sie … auf die Unterstü… [illegible] daher von vorne herein … Die Unredlichkeit, … [illegible] Faction verzichten … das Urtheil der R… [illegible] nothwendig … bei den Komikern e… [illegible] freilich … es nicht dabei bew… [illegible] diese … sogar das Pub… [illegible] Sie besuchen … Früchte… [illegible] ihrer Vorstellungen … [illegible] … den Beifall der Menge zu … [illegible]

[illegible]

auch diesen Versuchungen gewiss nur geringen Widerstand geleistet haben wird. Denn die Spieltage an den Dionysien waren für die Griechen Festtage. Sie begannen, wie Philochoros erzählt, in Athen damit, dass man ein Frühstück in aller Form einnahm und sich bekränzte. Während der Schauspiele aber trank man wieder fleissig zu Ehren des Festgottes Dionysos und liess es sich wohl sein. Mit demselben Beispiel ging der heilige Chor voran. Auch diesem wurde wacker eingeschenkt, ehe er die Orchestra Vormittags betrat [1]) und wenn er sie am Abend verliess, so folgte ein Schmaus auf Kosten des Choregen; wenigstens konnte dieser, wenn er keine Mahlzeit für den Chor ausrichtete, darauf rechnen, dass die Sache bei nächster Gelegenheit vors Publicum gebracht wurde. Die Komiker liessen sich dies nicht nehmen. [2])

Unter solchen Vorbereitungen kamen die Spieltage heran. Jetzt nahte die Stunde der Entscheidung für so viele Aufopferungen, Intriguen und Chicanen. Das Spiel begann. Offenbarten nun die Schauspieler in allen ihren Bewegungen und Geberden die Lebhaftigkeit südlicher Naturen und zeigten sie sich für ihre Zwecke wahrhaft begeistert, so übertraf sie das Publicum doch noch bei weitem. Erregbar und leicht hingerissen, wie es die Athener waren, muss ihre Bühne oft die verschiedensten Affecte in höchstem Maas hervorgerufen haben, die sich dann auf so stürmische Weise äusserten, dass schon Plato den Lärmen der Menge perhorrescirte, [3]) und dass ihn Sokrates vermied. [4])

Der nächste Eindruck, den die Aufführung der Stücke machte, war freilich der ästhetische und selbst das Mährchen, dass bei der Aufführung der Eumeniden schwangere Weiber Fehlgeburten gehabt hätten, zeigt uns, wie reizbar die Athener in dieser

---

κακίαν τοῦ δράματος. cf. ad Plut. 797 und Hesych. s. v. *τρίμμα*. Dagegen scheint das schol. ad Equ. 534 nicht hierher gezogen werden zu dürfen, wie Schneider S. 175 meint. Es beruht offenbar auf einem Missverständniss.

1) Athen. XI, 464 f. *λέγει δὲ περὶ τούτων (τῶν Ἀθηναίων) Φιλόχορος οὑτωσί· Ἀθηναῖοι τοῖς Διονυσιακοῖς ἀγῶσι τὸ μὲν πρῶτον ἠριστηκότες καὶ πεπωκότες ἐβάδιζον ἐπὶ τὴν θέαν καὶ ἐστεφανωμένοι ἐθεώρουν· παρὰ δὲ τὸν ἀγῶνα πάντα οἶνος αὐτοῖς ᾠνοχοεῖτο καὶ τραγήματα παρεφέρετο, καὶ τοῖς χοροῖς εἰσιοῦσιν ἐνέχεον πάλιν· μαρτυρεῖν δὲ τούτοις καὶ τὸν Φερεκράτη τὸν κωμικόν, ὅτι μέχρι τῆς καθ' ἑαυτὸν ἡλικίας οὐκ ἀσίτους εἶναι τοὺς θεωροῦντας*. Aristot. bei Casaub. animadv. ad Athen. XI. 3 p. 779 ed. 1621 *χαίροντες ὁτῳοῦν σφόδρα οὐ πάνυ δρῶμεν ἕτερα. καὶ ἄλλα ποιοῦμεν ἄλλοις ἠρέμα ἀρεσκόμενοι. οἷον καὶ ἐν τοῖς θεάτροις οἱ τραγηματίζοντες, ὅταν φαῦλοι οἱ ἀγωνιζόμενοι ὦσι, τότε μάλιστα αὐτὸ δρῶσι.*

2) cf. Arist. Acharn. 1154 schol. ad Nub. 338 Plutarch. sympos. I, 10, 1.

3) Axioch. p. 368 *τίς γὰρ ἂν εὐδαιμονήσειε πρὸς ὄχλον ζῶν, εἰ ποππυσθείη καὶ κροτηθείη, δήμου παίγνιον ἐκβαλλόμενον, συριττόμενον, ζημιούμενον;* cf. de legg. II. p. 659.

4) Aelian. V. H. II, 13 *σπάνιον μὲν ἐπεφοίτα τοῖς θεάτροις.*

Hinsicht gewesen sein müssen. An Thränen wenigstens hat es der Tragödie gewiss nicht gefehlt. Bei der Aufführung der Einnahme von Milet brach das ganze Theater in Weinen aus [1]) und selbst der hartherzige Tyrann von Pherä wurde durch die Darstellung der Merope des Euripides, die Theodoros gab, so gerührt, dass er aufstehn und das Theater verlassen musste. [2]) Den höchsten Grad erreichte diese Stimmung, wenn sich mit dem ästhetischen Interesse noch ein persönliches verband, was gewiss in den kleinen griechischen Staaten sehr häufig der Fall war. So hatte der berühmte Polos einen Sohn, den er ausserordentlich liebte, durch den Tod verloren. Als er seinem Kummer lange genug nachgehangen hatte, kehrte er endlich wieder auf die Bühne zurück. Da traf ihn das Loos, die Elektra des Sophokles geben zu müssen und bei der Scene, wo dieser die Asche ihres Bruders in einer Urne überreicht wird, sie dieselbe in ihre Arme schliesst und in ihr den Untergang aller ihrer Lebenshoffnungen beklagt, übermannte den Polos die Erinnerung an seinen Verlust dergestalt, dass er in heisse Thränen ausbrach und mit ihm das ganze Publicum. [3])

Die Athener hegten aber diese lebhafte Theilnahme nicht nur für die Darstellung der Stücke; sie hatten auch ein scharfes Ohr für Alles, was hinter den Coulissen vorging. So geschah es einmal, dass ein Schauspieler, der eitel genug war, um Ansprüche zu machen, die sonst nur dem Dichter zukamen, in der Rolle einer Königin nicht ohne stattliches Gefolge auftreten wollte. Es kam zwischen ihm und dem Choregen Melanthios zum Wortwechsel und dieser verwies dem Hypokriten seine Anmassung mit den Worten: Siehst Du denn nicht, dass die Frau des Phokion täglich nur mit einer Sklavin ausgeht? — Die Athener hörten es und lachten. [4])

Zu dergleichen Anlässen, das Volk aufzuregen, kamen nun noch die ästhetischen und politischen Partheien, gegen welche die Richter gewiss oft genug einen schweren Stand gehabt haben. Es konnten in der That nur Männer von dem höchsten Ansehn und anerkannter Integrität sein, die den Richterspruch fällten, denn sonst lag in dem Fall, dass sie der öffentlichen Meinung widersprachen, der Verdacht, dass sie bestochen waren, sehr nahe. Und dennoch soll es die Parthei des Alkibiades durchgesetzt haben, das Aristophanes mit seinen Wolken, die die Stimme des Volkes für sich hatten, nur den dritten Preis erhielt. Kratinos bekam den ersten mit seiner Pytine, Ameipsias den zwei-

---

1) Herod. VI, 21 εἰς δάκρυα ἔπεσε τὸ θέητρον.
2) Aelian. V. H. XIV, 40 vgl. jedoch Grysar de trag. p. 36.
3) Gellius VII, 5, wörtlich citirt von Hermann praef. ad Soph. Electr. p. XI.
4) Plut. Phoc. c. 19.

ten mit seinem Konnos. Auch dies war keine Niederlage des Dichters, sondern die seiner Parthei, zu der auch Anytos und Meletos gehört haben sollen.[1]) Um so mehr musste es dem Archon erwünscht sein, wenn er irgend einen eclatanten Zwischenfall benutzen konnte, um der Meinung des Publicums durch ausgezeichnete Männer des Tages die Spitze zu bieten. Ein solcher ereignete sich, als Sophokles mit seiner ersten Didaskalie auftrat, in welcher sich sein Triptolemos befand.[2]) Er kämpfte um den Preis mit Aeschylos, und die Meinung des Publicums war getheilt. Jede Parthei suchte die andre durch ihren Beifall zu überbieten. Der Sieg schwankte. Zum Glück war Kimon an dem Feste von seiner Expedition aus Skyros zurückgekommen. Sobald er das Theater betreten hatte, brachte er dem Gott des Ortes die gebührenden Trankopfer und jetzt liess ihn der Archon nicht wieder von hinnen gehn, sondern übertrug ihm und seinen neun Mitfeldherren, die wie die Kampfrichter der Tragödie aus den verschiednen Phylen gewählt waren, das Richteramt. Die Folge davon war die, dass Sophokles siegte, worauf Aeschylos, verstimmt und missmuthig, nach Sicilien an den Hof des Hieron gegangen sein soll, wo er späterhin sein Leben beschloss.[3]) Dass im Uebrigen die Aeusserungen der Menge den grössten Einfluss auf die Entscheidung der Richter gehabt haben müssen, liegt in der Natur der Sache[4]) und die Athener pflegten sich in so ungestümer Weise durch Klatschen, Pochen und Pfeifen zu äussern,[5]) dass daraus eine förmliche Theatrokratie entstand, die schon zur Zeit des Platon in voller Blüthe war.[6])

Das Resultat aller dieser Umtriebe war denn nun endlich der Sieg, über den in der Tragödie zehn, in der Komödie fünf Richter zu entscheiden hatten. Es wurde aber dabei nicht allein über die Leistungen der Choregen und Dichter geurtheilt, sondern auch über die Schauspieler, und hier um so strenger, da man sogar in Fällen, wo es nöthig schien, auch auf Strafe erkannte. Die höchste Ehre, die dem Dichter zu Theil werden konnte, war die der öffentlichen Bekränzung,[7]) wogegen der Choreg

---

1) argum. ad Nub. *φασὶ τὸν Ἀριστοφάνην γράψαι τὰς Νεφέλας ἀναγκασθέντα ὑπὸ Ἀνύτου καὶ Μελήτου, ἵνα διασκέψαιντο, ποῖοί τινες εἶεν Ἀθηναῖοι κατὰ Σωκράτους ἀκούοντες. ηὐλαβοῦντο γὰρ, ὅτι πολλοὺς εἶχεν ἐραστὰς καὶ μάλιστα τοὺς περὶ Ἀλκιβιάδην, οἳ καὶ τοῦ δράματος τούτου μηδὲ νικῆσαι ἐποίησαν τὸν ποιητήν.* cf. Aelian V. H. II, c. 13.

2) vgl. Ad. Schöll: Sophokles S. 31 ff.

3) Plut. Cim. c. 8.

4) cf. Plat. de legg. II. p. 659.

5) Poll. II, 197; IV, 122 cf. Alciphr. III, 71 Lucian Harmod. p. 854 etc.

6) de legg. III. p. 701 *ὅθεν δὴ τὰ θέατρα ἐξ ἀφώνων φωνήεντα ἐγένοντο, ὡς ἐπαΐοντα ἐν Μούσαις τό τε καλὸν καὶ μή· καὶ ἀντὶ ἀριστοκρατίας ἐν αὐτῇ θεατροκρατία τις πονηρὰ γέγονεν.*

7) Aus Alciphr. ep. II, 3 p. 230 u. 238 Bergl. und Dioscor. epigr. 30 (Athen. VI. p. 241, f.) geht hervor, dass der Kranz von Epheu war,

noch ausserdem die Erlaubniss erhielt, dem Gott in Bezug auf seinen Sieg ein Weihgeschenk machen zu dürfen.[1]) Für die Dichter war die Bekränzung auf der Scene vor den Augen des gesammten Publicums ein so grosses Ereigniss, dass einige der berühmtesten, wie Menander und Alexis, vor Freude bei diesem Act ihren Geist aufgegeben haben sollen.[2]) Selbst vom Sophokles wird dies Ereigniss erzählt.[3]) Jon dagegen soll sämmtlichen Athenern nach einem Siege ein sehr angenehmes Geschenk gemacht haben. Er liess nämlich einem Jeden einen ansehnlichen Krug mit Chierwein reichen.[4]) Anders verhielt sich dies bei den Schauspielern. Diese wurden, wie ich glaube, nur dann bekränzt, wenn sie zugleich die Stelle des Dichters vertreten und die Stücke, in denen sie spielten, selbst eingeübt hatten.[5]) Im Uebrigen, scheint es, wurden ihnen ausser ihrem Honorar Kampfpreise ausgesetzt, die vielleicht öfters in Geld bestanden haben mögen.[6]) Hatten aber die Tritagonisten ihre Rollen, namentlich die von Göttern verdorben oder sonst schlecht gespielt, so wurde ihnen dafür, dass sie die Festfreude gestört hatten, eine Anzahl von Geisselhieben zuerkannt, die sie zur Satisfaction des belei-

---

dem geheiligten Gewächs des Dionysos. Wenn Aristophanes, wie sein Biograph bei Küster p. XIV. erzählt, einen Kranz vom heiligen Oelbaum erhielt, so geschah dies ohne Zweifel mehr wegen seiner bürgerlichen als seiner ästhetischen Verdienste. An den Lenäen sollen die Dichter ausserdem mit Most beschenkt worden sein (s. Schneider S. 47), doch ist zu befürchten, dass diese Nachricht, wenn man sie nicht etwa auf eine sehr frühe Zeit beziehen will, nur einer verfehlten Etymologie ihre Entstehung verdankt.

1) Dass auch der Choreg bekränzt wurde, schliesst Schneider richtig aus Dem. Mid. c. 16, 532 und c. 18 p. 535; dagegen irrt er in der Behauptung, der Choreg habe zum Lohn für seine Aufopferungen einen Dreifuss erhalten (S. 13 vgl. Anm. 150.) Wenn dies der Fall gewesen wäre, so hätte nicht Lysias (*ἀπολ. δωροδοκ.* p. 698 f.) den Dreifuss mit unter seine Ausgaben stellen können. Offenbar ist die Wendung *τρίποδα διδόναι* und *λαμβάνειν* vom Athlotheten und Choregen nicht anders zu verstehn, wie *χορὸν διδόναι* und *λαμβάνειν* vom Archon und Dichter. Der Archon brachte ebensowenig den Chor zusammen, wie der Athlothet den Dreifuss kaufte. Der Choreg erhielt vielmehr dort den Auftrag dazu, wie hier die Erlaubniss, einen Dreifuss auf seine Kosten aufzustellen.

2) Plut. an seni opp. II, 785 B. *Φιλήμονα τὸν κωμικὸν καὶ Ἄλεξιν ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἀγωνιζομένους καὶ στεφανουμένους ὁ θάνατος κατέλαβε.*

3) Soph. Vit. *ὅτε νικῶν ἐκηρύχθη, χαρᾷ νικηθεὶς ἐξέλιπε.* cf. Diod. Sic. XIII, 103.

4) Athen. I. p. 3 f. *ὁ δὲ Χῖος Ἴων τραγῳδίαν νικήσας Ἀθήνησιν ἑκάστῳ τῶν Ἀθηναίων ἔδωκε Χῖον κεράμιον.* Andre sprechen von einem Siege mit Tragödien und Dithyramben. Vgl. Welcker Gr. Tragg. III. S. 941.

5) So scheint mir Demosth. de fals. leg. tom IV. p. 363 verstanden werden zu müssen, wenn schon Harpokration hier *στεφανῶν* durch *τιμῶν* erklärt. cf. Grysar de trag. p. 31.

6) Diod. XX. p. 783 *τοὺς τεχνίτας ἐπὶ μεγάλοις ἄθλοις καὶ μισθοῖς ἤθροίκει* cf. Grysar l. c.

digten Publicums vor den Augen der Menge aufgezählt bekamen.[1])

Aber auch hiermit hatten die Dionysien noch nicht ganz ihre Wirkungen erschöpft. Am Tage nachher pflegte der Dichter mit seinem Chor dem Gott für den gewonnenen Sieg ein Dankopfer zu bringen. Wenigstens wird uns dies vom Agathon erzählt.[2]) Die Choregen aber sorgten für ihre Weihgeschenke, welche wieder zu den Leistungen, die sie gemacht hatten, in Verhältniss standen. Wer eine Tragödie ausgestattet hatte, pflegte einen Dreifuss zu weihen,[3]) der, wie es scheint, entweder im Theater oder im Tempel des Dionysos oder in der Strasse der Dreifüsse, die unmittelbar ans Lenäon grenzte, aufgestellt wurde. Die Choregen für die Komödie dagegen weihten den Schmuck des Festes, Tänien, Thyrsosstäbe und dergleichen.[4]) Diese Geschenke waren so streng von einander geschieden, dass es für Illiberalität und Geiz gehalten wurde, wenn jemand, der mit einer Tragödie gesiegt hatte, nachher dem Gott hölzerne Tänien zum Geschenk machte.[5]) Dies ziemte sich nur für einen Sieg mit Komödien. Beiden Leistungen gemeinsam aber scheinen die Tafeln mit Inschriften gewesen zu sein, da dies eine Art von Weihgeschenken war, die man nach Belieben mehr oder weniger kostbar einrichten konnte.[6]) Sie geben uns noch heute in den

---

1) Lucian pisc. c. 33 p. 602 *ἐπεὶ καὶ οἱ ἀθλοθέται μαστιγοῦν εἰώθασιν, ἤν τις ὑποκριτὴς Ἀθηνᾶν ἢ Ποσειδῶνα ἢ τὸν Δία ὑποδεδυκὼς μὴ καλῶς ὑποκρίνοιτο μηδὲ κατ' ἀξίαν τῶν θεῶν, καὶ οὐδέν που ὀργίζονται αὐτοῖς ἐκεῖνοι, ὅτι τὸν περικείμενον αὐτῶν τὰ προσωπεῖα καὶ τὸ σχῆμα ἐνδεδυκότα, ἐπέτρεψαν παίειν τοῖς μαστιγοφόροις ἀλλὰ καὶ ἥδοιντ' ἄν, οἶμαι, μᾶλλον μαστιγουμένων· οἰκέτην μὲν γὰρ ἢ ἄγγελον μὴ δεξιῶς ὑποκρίνασθαι, μικρὸν τὸ πταῖσμα, τὸν Δία δὲ ἢ Ἡρακλέα μὴ κατ' ἀξίαν ἐπιδείξασθαι τοῖς θεαταῖς, ἀποτρόπαιον ὡς καὶ αἰσχρόν.* Dass die Strafe nicht auch den Protagonisten und Deuteragonisten traf, scheint aus Lucian Harmon. p. 854 hervorzugehn, wo es heisst: *ἔξω δὲ Πῶλος ἢ Ἀριστόδημος, ἀποθέμενοι τὰ προσωπεῖα, γίγνονται ὑπόμισθοι τραγῳδοῦντες, ἐκπίπτοντες καὶ συριττόμενοι, ἐνίοτε δὲ μαστιγούμενοί τινες αὐτῶν, ὡς ἂν τῷ θεάτρῳ δοκῇ.* Den höchsten Grad des Lächerlichen erreichte diese Strafmethode, wie oben bemerkt ist, an den ländlichen Dionysien. Im Uebrigen vgl. Schneider S. 147 Anm. 167 und Grysar de trag. p. 32.

2) Plat. sympos. p. 173 cf. 174 und Athen. V. p. 217.

3) cf. Schneider S. 123 Anm. 150.

4) cf. Lysias *ἀπολ. δωροδ.* p. 698 f. *ἐπὶ Εὐκλείδου ἄρχοντος κωμῳδοῖς χορηγῶν Κηφισοδότῳ ἐνίκων καὶ ἀνήλωσα σὺν τῇ τῆς σκευῆς ἀναθέσει ἑκκαίδεκα μνᾶς.*

5) Theophr. char. *περὶ ἀνελευθερίας* p. 60 ed. Casaub. *ὁ δὲ ἀνελεύθερος τοιοῦτός τις οἷος, νικήσας τραγῳδοῖς, ταινίαν ἀναθεῖναι ξυλίνην τῷ Διονύσῳ, ἐπιγράψας αὐτοῦ τὸ ὄνομα.*

6) Das älteste Document dieser Art theilt uns Plutarch mit Themist. c. 5 *ἐνίκησε δὲ καὶ χορηγῶν τραγῳδοῖς, μεγάλην ἤδη τότε σπουδὴν καὶ φιλοτιμίαν τοῦ ἀγῶνος ἔχοντος, καὶ πίνακα τῆς νίκης ἀνέθηκε, τοιαύτην ἐπιγραφὴν ἔχοντα· Θεμιστοκλῆς Φρεάριος ἐχορήγει, Φρύνιχος ἐδίδασκεν, Ἀδείμαντος ἦρχεν.* Demnächst gehört in die vorliegende Epoche Plut.

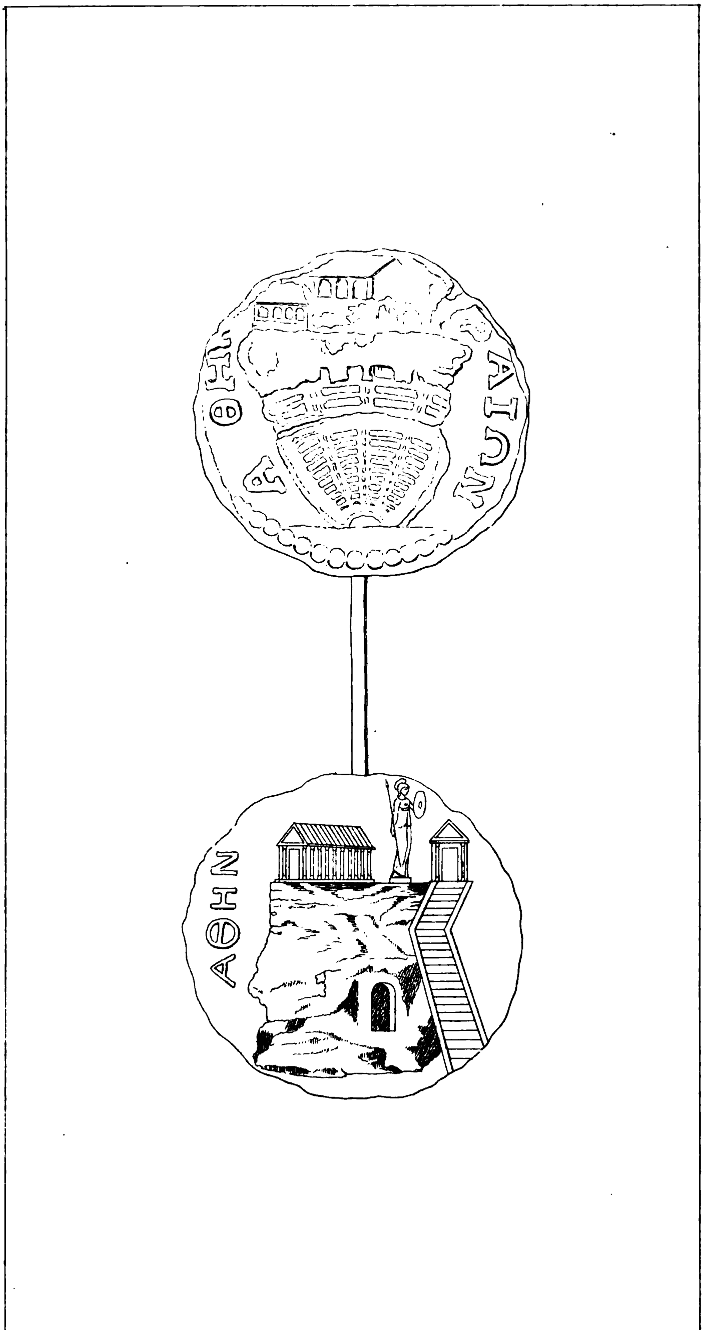
wenigen Worten, die sie enthalten, die Hauptmomente der scenischen Darstellungen und nennen diejenigen, die dazu mitwirkten. Auf ihnen nämlich verzeichnete man den Namen des Archon, von dem die Wahl des Dichters, wie die Einrichtung des Wettkampfes abhing,[1]) dann den des Choregen, der die Ausstattung des Dramas übernahm und den Chor seiner Phyle in den scenischen Kampfplatz hinabführte, weshalb die Phyle, wie es scheint, dann bestimmt genannt wurde, wenn der Name des Archon wegblieb, endlich den des Dichters oder seines Stellvertreters, der das Stück in Scene gesetzt und eingeübt hatte. Das Andenken an andre Verdienste fand man nicht der Aufbewahrung würdig.

Aristid. c. 1 *νίκης ἀναθήματα χορηγικοὺς τρίποδας ἐν Διονύσου κατέλιπεν, οἳ καὶ καθ' ἡμᾶς ἐδείκνυντο, τοιαύτην ἐπιγραφὴν διασώζοντες· Ἀντιοχὶς ἐνίκα, Ἀριστείδης ἐχορήγει, Ἀρχέστρατος ἐδίδασκε.* In Bezug auf die Form und Tendenz späterer Inschriften s. Boeckh. corp. Inscr. I, 342 sqq.

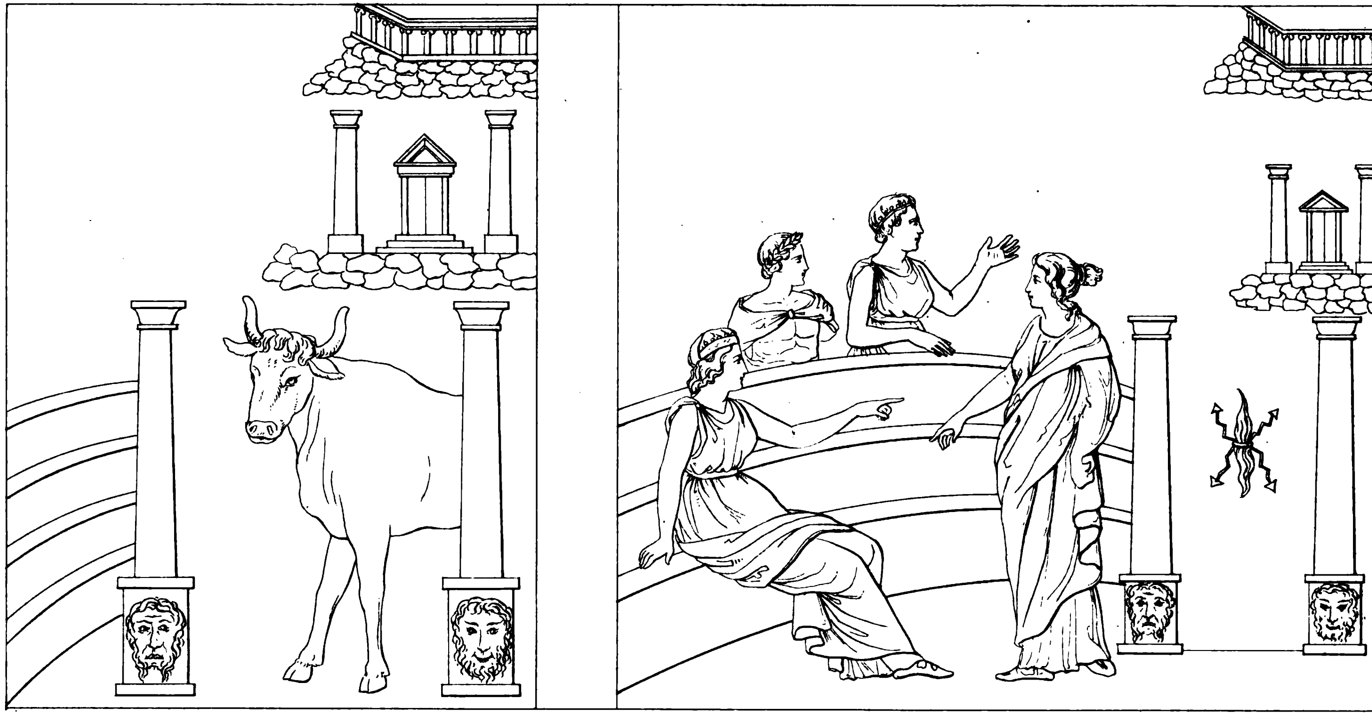
1) Ulpian ad Dem. Mid. c. 7 p. 520 *ὁ γὰρ τὰ πλεῖστα διοικῶν τῆς ἑορτῆς ὁ ἄρχων ἦν.*

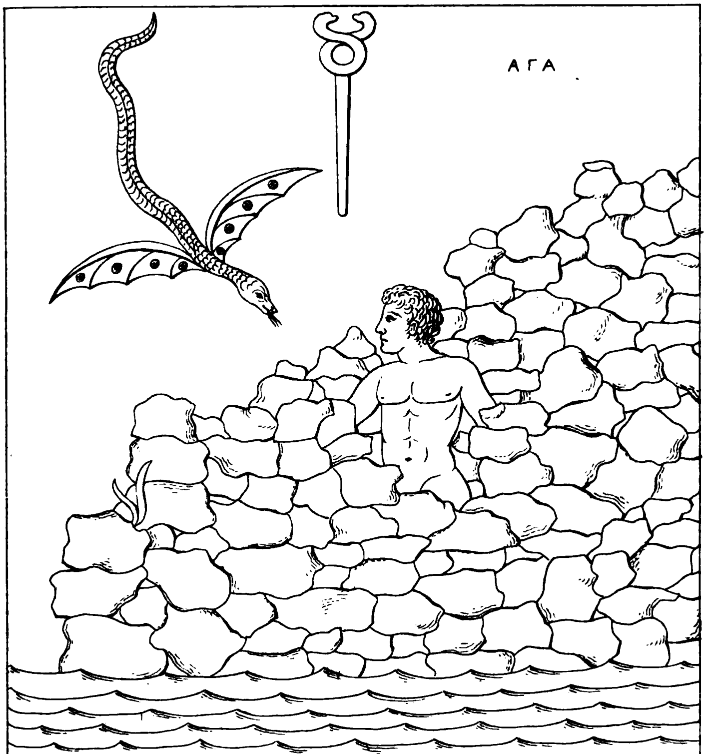
Leipzig, Druck von Hirschfeld.

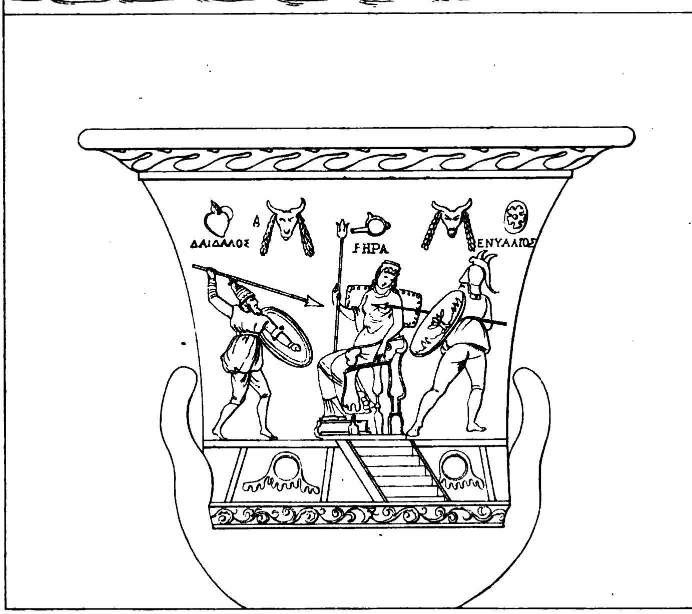
I.



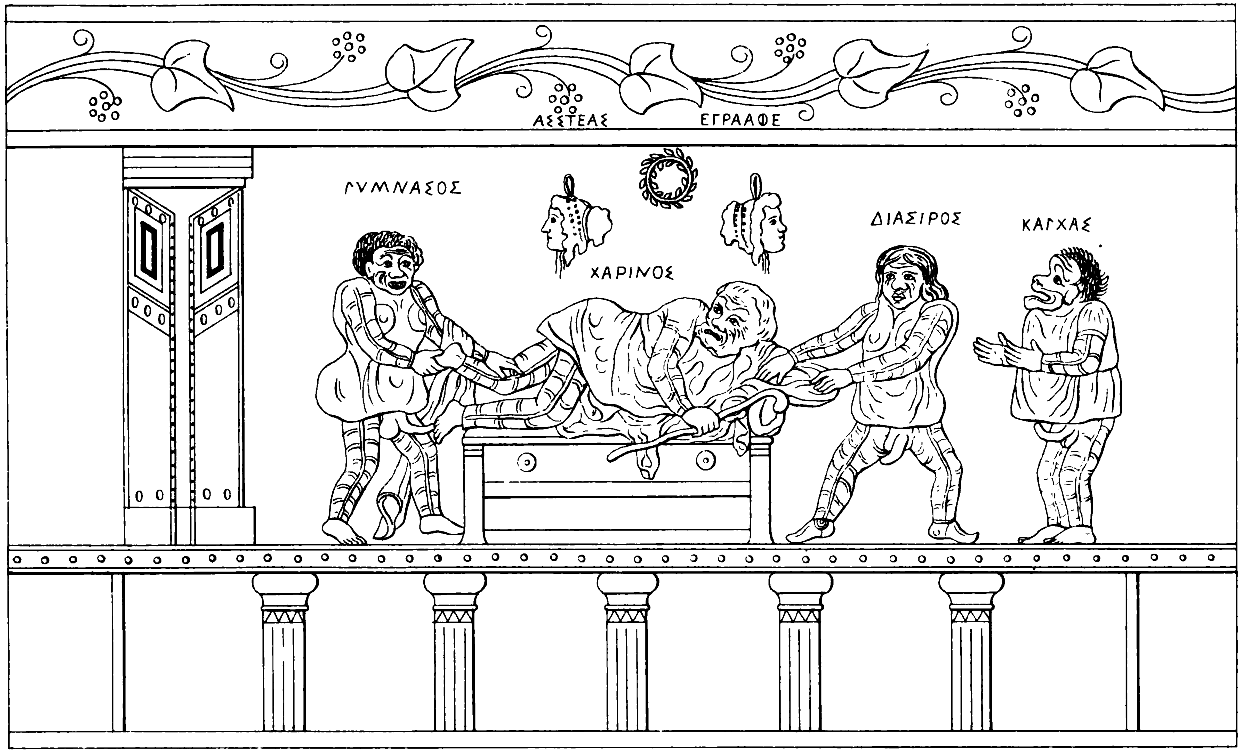
II.



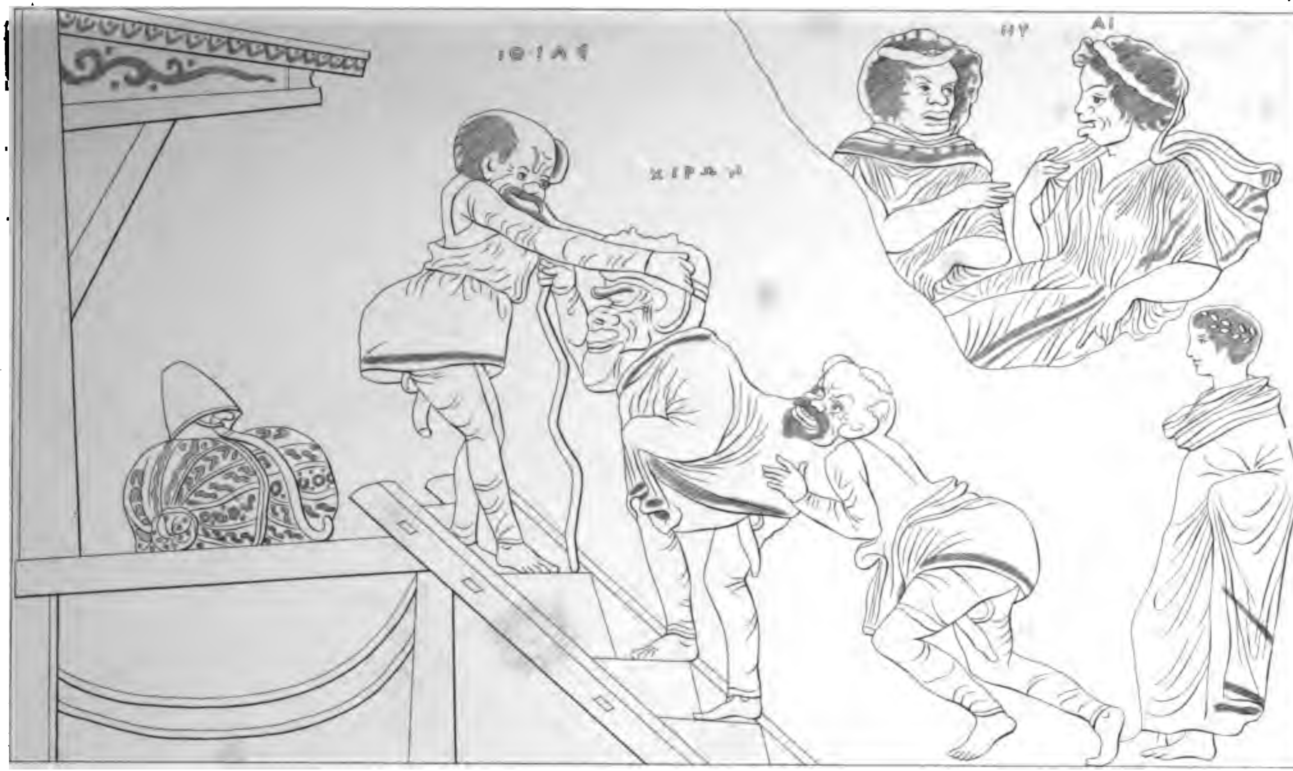

ΑΓΑ

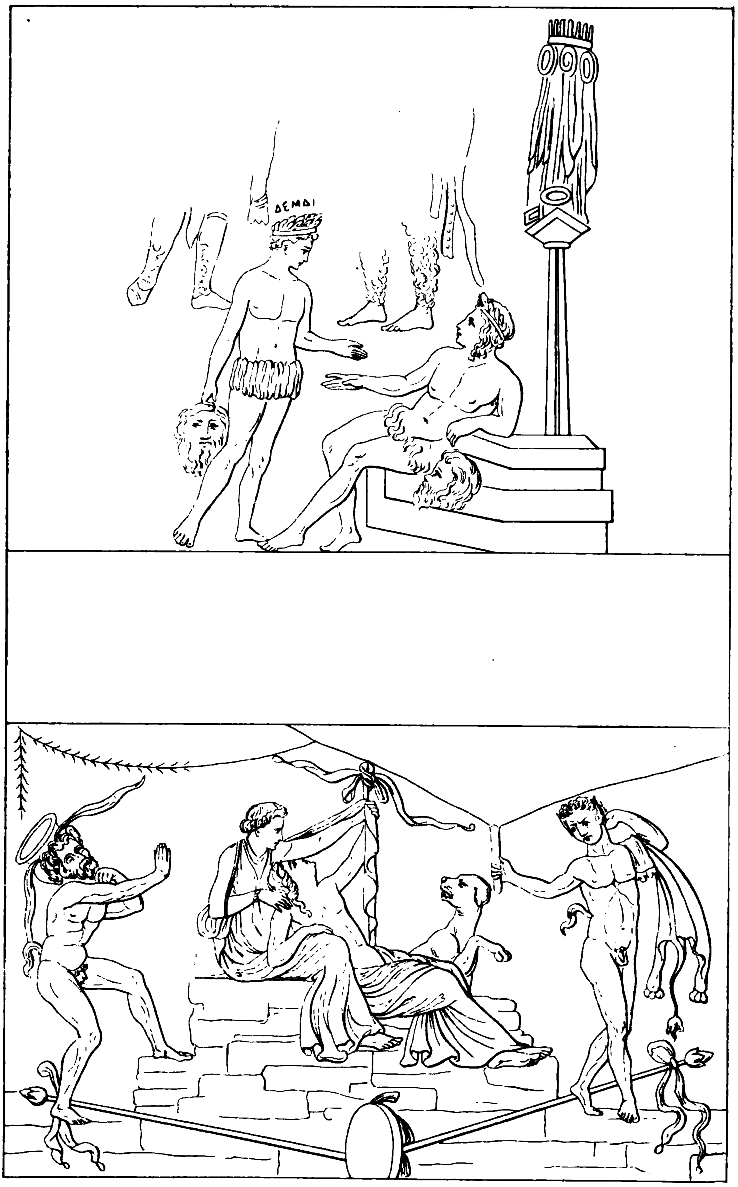

ΔΑΙΔΑΛΟΣ
Α
ϜΗΡΑ
ΕΝΥΑΛΙΟΣ

IV.



V.




ΔΕΜΔΙ